دراسات أدبية

د. ضياء الكعبي

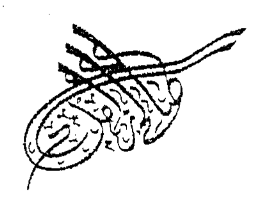
السرد العربي القديم

الأنساق الثقافية وإشكاليات التأويل



السرد العربي القديم

الأنساق الثقافية وإشكاليات التأويل



السرد العربيّ القديم : الأنساق الثقافيّة وإشكاليّات التأويل / دراسات ـ أدب
د. ضياء الكعبي / مؤلّفة من البحرين
الطبعة الأولى ، ٢٠٠٥
حقوق الطبع محفوظة



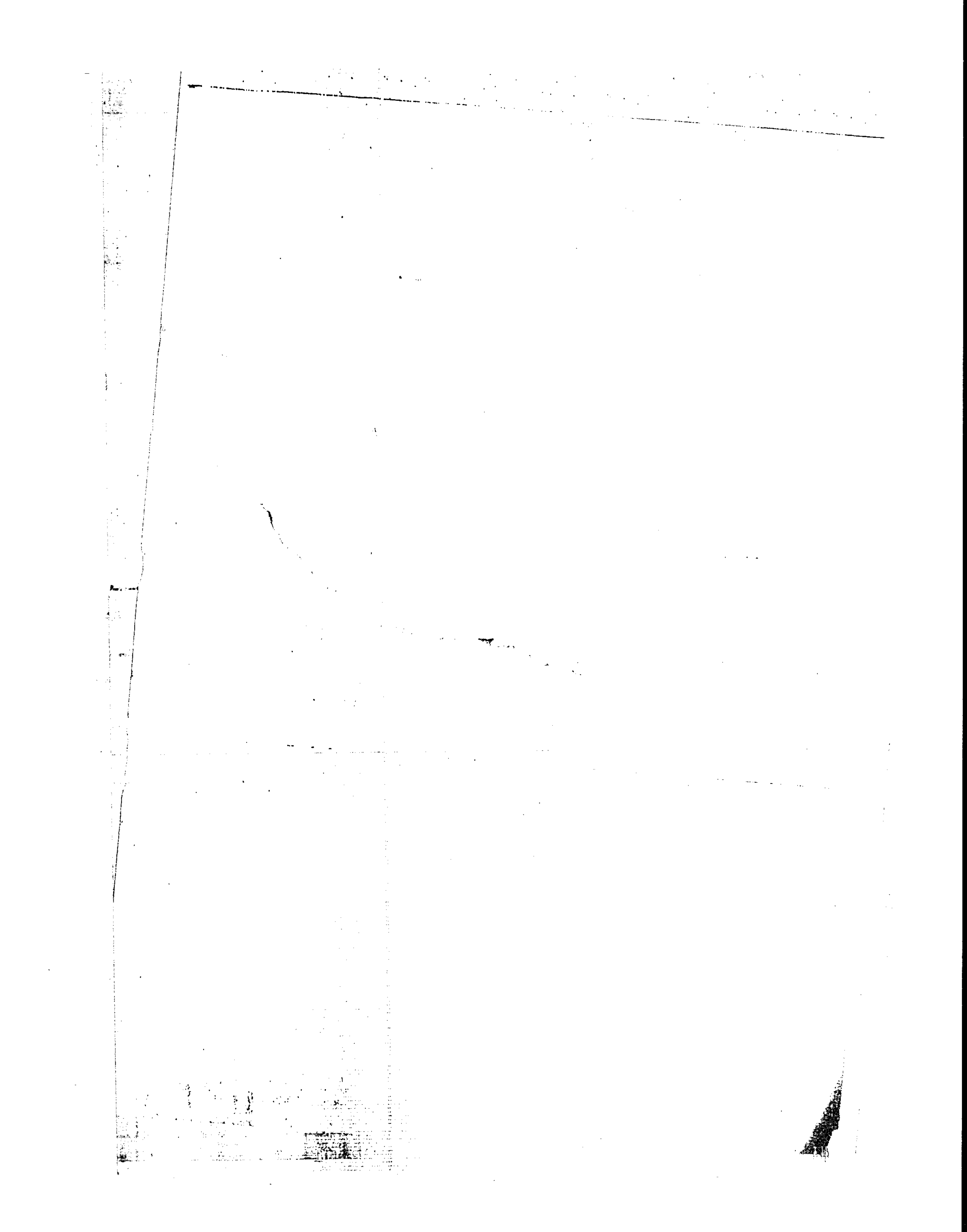
المؤسّسة العربيّة للدراسات والنشر
المركز الرئيسي :
بيروت ، الصنايع ، بناية عيد بن سالم ،
ص.ب : ٥٤٦٠-١١ ، العنوان البرقي : موكيّالي ،
هاتفاكس : ٧٥١٤٣٨ / ٧٥٢٣٠٨
التوزيع في الأردن :
دار الفارس للنشر والتوزيع
عمّان ، ص.ب : ٩١٥٧ ، هاتف ٥٦٠٥٤٣٢ ، هاتفاكس : ٥٦٨٥٥٠١
E-mail : mkayyali@nets.com.jo
الإشراف الفنّي :
سعيد سيد ®
لوحة الغلاف : المقامة الخامسة من مقامات الحريريّ
من منمنمات الواسطي
خطوط الغلاف :
زهير أبو شايب / الأردنّ
التنفيذ الطباعيّ :
مصطفى قانصوه للتجارة والطباعة / بيروت ، لبنان

ISBN 9953-36-784-1

دراسات أدبية
STUDIES







الإهـــــداء

إلى من علّمتني كيف يكون الكون أجمل:

بالعشق والجمال وحب الخير

حبيبتـــــي أمـــــي

إلى من علّمني:

سحر الكلمات وإرادة المعرفة وارتياد الآفاق

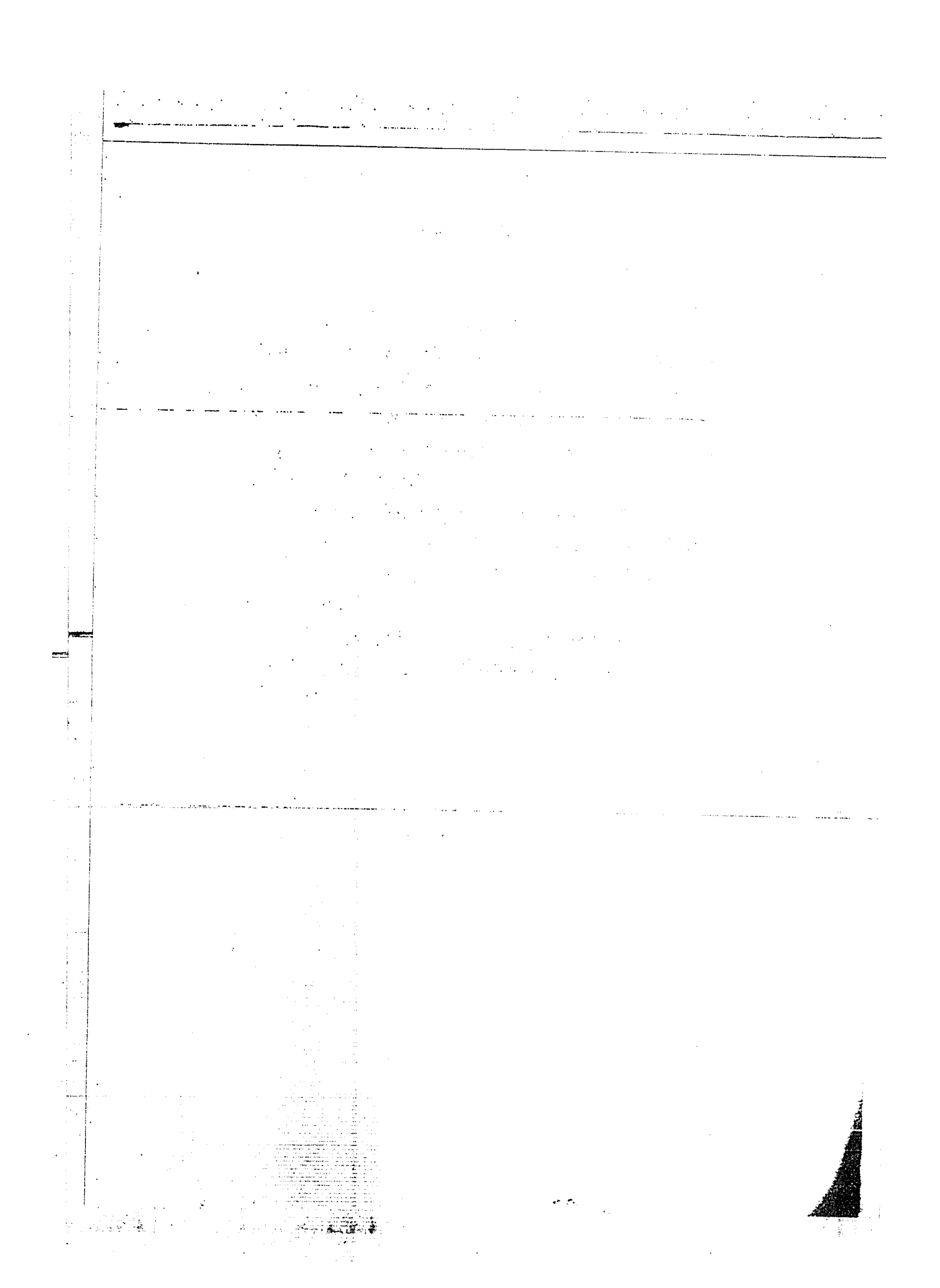
حبيبـــــي أبـــــي

شكـر وتقديـــر

ما كان لهذا البحث أن يكتمل لولا مساعدة عدد من الأساتذة الكرام ، وأخص بالذكر أستاذي العلاّمة الجليل معالي الدكتور ناصر الدين الأسد الذي نهلتُ معه من ينابيع اللغة الصافية فارتويتُ منها ، ولا أزال أظمأ إلى المزيد . وأستاذي الدكتور شكري عزيز الماضي الذي علّمني أنّ إرادة الحرية هي أن نتقن فن الاختلاف فلا يحول اختلافنا في الرأي دون أن نبقى مؤتلفين .

كما أعبر عن خالص شكري وتقديري لأساتذتي : الدكتور جاسر خليل أبو صفيّة ، والأستاذ الدكتور إبراهيم السعافين ، والأستاذ الدكتور عبد الجليل عبد المهدي ، والأستاذ الدكتور عفيف عبد الرحمن على ملاحظاتهم القيمة .

وشكري الجزيل لكل من ساعدني في جمع مادة البحث من مصادر ومراجع ، وأخص بالذكر الأستاذ عزمي خميس ، والدكتورة فريال جبوري غزول .



بسم الله الرحمن الرحيم

تقديم

ناصر الدين الأسد

تتصف هذه الدراسة بصفات دعتني إلى الاستجابة لكتابة مقدمة لها بعد أن كنت قد عشت أشهرًا مع مؤلفتها من خلالها : نبحث فصولها ونتبادل الرأي في قضاياها وما تثيره من أسئلة .

وإذا كان العلم مقارضة ومشاركة بين طالب العلم وأستاذه فإني أشهد أني استفدت من قراءة هذه الرسالة ومراجعتها ، ومن محادثتي مع صاحبتها ، ومناقشتها في آرائها . وذلك هو مقياس الرسالة الجيدة عندي بأن تكون الفائدة منها متبادلة بين طالبي العلم : صاحب الرسالة والأستاذ المشرف . ومهما يكن موقف المشرف وأثره فإن الرسالة هي في المقام الأول جهد الطالب ، وهي تحمل اسمه وتنتسب إليه ، وعليه وحده أن يتحمل مسؤوليتها . ولا يتجاوز موقف المشرف التوجيه العام ، وخاصة في المنهج العلمي وأساليب التعبير اللغوي ، وقد يبدي آراءه في بعض مسائل الرسالة ويناقشها مع الطالب ، وللطالب أن يقبلها إن اقتنع بها .

وربّما كان من مزايا المؤلفة وضوح الرؤية عندها في قضايا النقد الحديث ومصطلحاته ، وهي قضايا ومصطلحات يكثر فيها اختلاف النقاد والكتاب والقرّاء وفهمهم ، ويشتد فيها عَناء القراء لغموضها ، كما يعرف ذلك بعض الأساتذة المتخصصين ، بسبب اختلاف المترجمين من اللغات الأوربية وخاصة الإنجليزية والفرنسية لنظريات النقد الحديث ، وبسبب تعدد المناهج والمدارس وتلاحقها السريع عند أصحاب تلك النظريات النقدية ، فاستطاعت المؤلفة بحذْقها أن تخلّص كتابتها من ذلك الغموض وأن تعرض علينا آراءها بأسلوب واضح قرّبت به إلينا كثيرًا مما كنا نشكو من بُعده عن فهمنا .

وهذا الوضوح للأفكار والمعاني عند المؤلفة استدعى وضوح التعبير ، فجاء أسلوبها سلسًا مُبينًا ، وجاءت لغتها صافية تشِفّ عن مقصد الكاتبة دون تكلف منها ولا عَناء من قارئها .

ومع أن ألفاظ العنوان ومصطلحات البحث نفسه هي من هذه الألفاظ والمصطلحات الحديثة أوالحداثية (كما يحلو لهم القول) إلا أنّ تطبيقات البحث ومادته وكثيرًا من مصادره جاءت في أغلبها تراثية ، وهكذا جمعت المؤلفة بين القديم والحديث وبين التراث والمعاصرة أو الحداثة .

ولقد كنت سعيدًا مستمتعًا بالرسالة في مراحل إعدادها وأنا الآن أكثر سعادة واستمتاعًا حين أراها مطبوعة بين أيدي القرّاء ، ذلك أن خطوط قلم الدكتورة ضياء الكعبي و«ضرباته» هي خطوط و«ضربات» لباحثة جامعية تنبىء بمستقبل زاهر في البحث العلمي بتوفيق الله تعالى ومشيئته .

المُقدّمة

يتيح تنوّع نصوص التراث السردي العربي وتعدده إمكانات شتى لمساءلة هذا التراث واستكناه ملامحه وقوانينه انطلاقاً من الأنواع السردية التي برزت في إطار التفاعل السائد بين كل مكونات الثقافة العربية الإسلامية. وتمثل هذه الأنواع السردية نصاً منفتحاً على حقول معرفية عدة إذ تشمل قصص الحيوان، والقصة العجائبية، والمقامات، والسير الشعبية، وأيام العرب، والقصص الإسلامي القرآني والمسجدي، وقصص الأنبياء، وكرامات الصوفية والمنامات وغيرها. ولعلّ هذا التنوّع يجعلنا بحاجة إلى التعرّف إلى تشكلات هذه الأنواع السردية وأنساقها الثقافيّة وأنماط تلقيها في النقد العربي القديم وفي النقد العربي الحديث والجديد.

وقد اقتصرت هذه الدراسة على تناول الأنواع السردية الكبرى في السرد العربي القديم وهي: القصة العجائبية، والمقامات، والسير الشعبية. وسبب اختياري لهذه الأنواع السردية عائد إلى أنها تشكل جانباً كبيراً من الموروث السردي من خلال ضخامة متونها التي تصل إلى آلاف الصفحات. كما أنّ هذه الأنواع نصوص مولّدة ومتداخلة مع أنواع أدبية عدة في الأدب العربي القديم؛ فالقصة العجائبية تشكّل مصدراً رئيساً للسرد العربي القديم. وهي تمثل كذلك مَجالاً للبحث عن المسكوت عنه أو المغيّب في هذا التراث السرديّ. والسير الشعبية نص ثقافي منفتح على مختلف ما أنتجه الإنسان العربي في تاريخه. والبحث في هذه السير المهمشة يفتح أمامنا آفاقاً جديدة للتفكير في الذات العربية في مختلف بناها الذهنية والفكرية. وأمّا المقامات فمع أنّ بعض النقاد المحدثين يصنفها ضمن الأدب الرسمي إلا أنني أحسب أنّها نوع أدبي مراوغ؛ إذ تنتمي في شكلها إلى الأدب الرسمي الفصيح في حين أنّ مضمونها تشكّله شخصيات مُهمشة من الفئات الدنيا في المجتمع، إلى جانب

النقد السياسي والاجتماعي الذي قامت به منذ نشأتها الأولى عند بديع الزمان الهمذاني.

إنّ هذه الدراسة ترمي إلى الإجابة عن السؤال التالي: كيف كان تلقي السرد العربي بين القديم والحديث؟ ويتفرّع عن هذا السؤال أسئلة أربعة شكّلت محاور البحث وهي:

١- ما تشكّلات الأنواع السردية الكبرى في علاقتها بالنص الثقافي Cultural Text في الثقافة العربية الإسلامية؟

٢- وما الأنساق الثقافيّة التي تحكّمت في العلاقة بين القص والسلطة بمختلف مظاهرها وتجلياتها؟ وما دور القص في مواجهة بنى السلطة السياسية والاجتماعية؟ وكيف كان دور المتلقي لبلاغة المقموعين والمهمشين في هذه الأنواع السردية؟ وما أنماط هذا التلقي؟

٣- وكيف كان تلقي الموروث السردي العربي في النقد العربي القديم؟

٤- وهل اختلف تلقي النقاد العرب المحدثين عن تلقي النقاد العرب القدامى؟

وفي سعيي للإجابة عن إشكالية البحث الأساسية لم أجد في الدراسات السابقة التي اطلعت عليها أية قراءات نقدية تناولت موضوع السرد العربي القديم وتلقيه تناولاً متكاملاً. إذ نجد أنفسنا في هذه الدراسات أمام ثلاث فئات من التناول. ففريق من الباحثين يدرج السرد العربي القديم في إطار النثر مغفلاً خصوصيته، وفريق آخر يقتصر في بيان الأنساق الثقافيّة على أحد الأنواع السردية دون سائر الأنواع الأخرى. وفريق يشتغل بالمادة الحكائية والخطاب الحكائي، دون النظر إلى الأنساق الثقافيّة وإشكاليات التأويل.

ومن الدراسات التي أفدتُ منها بعض الدراسات الحديثة الخاصة بنقد النثر ومنها: دراسة خالد رباح أبو علي، **نقد النثر في تراث العرب النقدي**

حتى نهاية العصر العبّاسي ٦٥٦هـ، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٣، ودراسة محمد خير شيخ موسى، نقد النثر العربي حتى القرن الرابع الهجري، رسالة دكتوراه، إشراف عبد الحفيظ السطلي، جامعة دمشق ١٤١٢هـ، ١٩٩٢م. وهاتان الدراستان تعالجان الأنواع السردية (القصصية)، بإدراجها ضمن منظومة أكبر هي النثر العربي القديم. وقد كان غياب تصوّر منهجي محكم فيها سبباً في التتبع الأفقي الذي قام به خالد أبوعلي لنقد المقامات. في حين أنّ محمد خير شيخ موسى قد اكتفى بالتتبع التاريخي لآراء بعض النقاد العرب القدامى في الأمثال والقصص والمقامات دون التعمق في آرائهم لبيان الركائز الرئيسة التي وجّهت أنظارهم تجاه الموروث السردي العربي القديم. كما أنّ الباحث أقحم آراء النقاد العرب المحدثين حول تلك الأنواع السردية في الفصل الخاص بالنقاد القدامى.

وتُعد دراسة ألفت كمال الروبي، الموقف من القص في تراثنا النقدي، ط١، مركز البحوث العربية، القاهرة، ١٩٩١م، من الدراسات النقدية القليلة التي حاولت بيان مواقف النقاد العرب القدامى من القص والأشكال القصصية، ولكنها أهملت دراسة أشكال القص في تحولاتها وعلاقتها بالمحضن الثقافي العربي الإسلامي.

وقد أفدتُ كذلك من الدراسات الحديثة الخاصة بالسردية العربية، ومن أمثال هذه الدراسات: دراسة عبدالفتاح كيليطو، المقامات، السرد والأنساق الثقافيّة، ترجمة عبد الكبير الشرقاوي، ط١، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ١٩٩٣م.(والكتاب أطروحة دكتوراه نوقشت في مطلع الثمانينيات من القرن العشرين).

وتمتاز تلك الدراسة الجادة بأنها تأتي في طليعة الدراسات العربية الحديثة التي عُنيت بالأنساق الثقافيّة في علاقتها بالنص السردي القديم. وقد أفدتُ منها في استجلائي للأنساق الثقافيّة التي ميّزت بعض الأنواع القصصية

في السرد العربي القديم مثل القصة العجائبية والسيرة الشعبية وسائر المقامات، وإن لم يكن الباحث قد تناولها في كتابه.

ومن الدراسات النقدية الحديثة التي تقترب في منظورها من دراسة عبد الفتّاح كيليطو دراسة عبدالله إبراهيم، **السردية العربية، بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي، ط١، المركز الثقافي العربي، ١٩٩٢.** وقد استنطق الباحث في هذه الدراسة الأصول التي قامت عليها السردية العربية القديمة ابتغاء استخلاص الهياكل التي تؤطر بنيتها. وارتبط القص عند الباحث بفضاء الدلالة الدينية. وأدّى به هذا التصوّر إلى إغفال الأنساق الثقافيّة الأخرى التي ارتبط بها القص كالسلطة السياسية والتراتبية الاجتماعية.

وبحث نادر كاظم في أنماط التلقي التي دارت حول مقامات بديع الزمان الهمذاني وذلك في كتابه **المقامات والتلقي: بحث في أنماط التلقي لمقامات الهمذاني في النقد العربي الحديث، ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ٢٠٠٣م.** وقد تنبّه الباحث في هذه الدراسة على علاقة المقامات بأفقها التاريخي وسياقها الثقافي متابعاً بذلك الخط الذي انتهجه عبدالفتاح كيليطو في قراءته مقامات البديع والحريري.

ومن الدراسات الحديثة التي اهتمت بالأنواع السردية المهمشة في تاريخ ثقافتنا العربية الإسلامية كتاب سعيد يقطين، **قال الراوي: البنيات الحكائية في السيرة الشعبية، ط١، المركز الثقافي العربي، ١٩٩٧.** ويستمد هذا الكتاب أهميته من كونه ينطوي على مشروع نظري لتأطير السرد العربي القديم. وقد حصر الباحث دراسة الموروث السردي في صيغة السرد (الخطاب) وهذا ما جعله يغفل المتن الحكائي أو مادة الحكي أو القصة. فتحولت دراسته إلى تحليل شكلي خالص منقطع عن الأنساق الثقافيّة التي أنتجت السرد العربي القديم.

وتتسم دراسة **محمد رجب النجّار، التراث القصصي في الأدب العربي، مقاربـات سوسيوسـردية، ط١، منشورات ذات السلاسل، الكويت، ١٩٩٥**، بالطـابع الموسوعي الذي أراد فيه الباحث أنّ يتعرض لأشكال وأنواع عدة من القصـص العربي القديم. وقد قاده تصوّره للتاريخ إلى جعل النصوص السردية تابعـة للعامل التاريخي فأصبحت دراسته بذلك تعالج الأدب في التاريخ وليس التاريخ في الأدب.

ولعـلّ الدراسات السابقة التي عرضنا لها بيّنت لنا أنّ موضوع السرد العربـي القديم بحاجة إلى دراسة منهجية متكاملة تحاول الإفادة من بعض تلك الدراسـات الرائدة في مجال السرديات العربية في سبيل النهوض بتأريخ جديد لهذه السردية بتشكلاتها المتنوعة.

وقـد فرض موضوع الدراسة منهجي في البحث؛ فاستندت إلى نوعين مـن المعالجـة: الأول: المنهج التاريخي التعاقبي للكشف عن تشكلات الأنواع السـردية الكبرى وتحولاتها بين القديم والحديث والأنساق الثقافيّة التي صدرت عـنها، والثاني نقد النقد للموروث النقدي والبلاغي لهذه الأنواع مروراً بتلقيها فـي الـنقد العربي الحديث والجديد. وهاتان المعالجتان تتكاملان معاً من أجل إيجـاد سرديات التلقي التاريخية أو تاريخ تلقي الأنواع السردية، وهو ما تطمح الدراسة لأن تكون خطوة في سبيل تحقيقه.

وقـد قمـت بعـد تحديدي إطاري الموضوع الزماني والمكاني بجمع نصـوص الدراسـة مـن مظانّ شتى ومتنوّعة، فإلى جانب نصوص الدراسة القصـة العجائبية والمقامات والسير الشعبية، شمل البحث كتب التراث اللغوي والمعجمـي، وكتـب الجغرافية والرحلات، وكتب الحديث، والفقه، والحسبة، والتفسـير، وقصص الأنبياء، وأيام العرب، وكتب السيرة، والمرويات الدينية، وقصـص الإسـراء والمعـراج، والمـرويات الشـعبية، وكرامات الصوفية، والـتاريخ، ونصـوص المـنامات، والحكايـات الرمـزية، وكتب القُصاص

والمذكرين إلى جانب نصوص الرّحالة ومشاهداتهم، وكتب التراث النقدي والبلاغي، وشروح المقامات، ومؤلفات النقاد المحدثين والمعاصرين فيما يتصل بالموروث السردي العربي. واجتهدتُ بعد جمع هذه النصوص في إخضاعها للتحليل والتعليل والتفسير والموازنة لربطها بإشكالية البحث الرئيسة وبالأسئلة المتفرّعة عنها.

وتتألف هذه الدراسة من تمهيد وبابين وأربعة فصول وخاتمة. فأمّا التمهيد فقد بيّنت فيه الإطارين الزماني والمكاني لموضوع الدراسة إلى جانب تحرير بعض المصطلحات المهمة.

وأمّا الباب الأول فهو في **السرد العربي القديم: التشكلات السردية والأنساق الثقافيّة**، ويبحث الفصل الأول منه **(السرد العربي القديم وتشكلات الأنواع السردية الكبرى)** لبيان التفاعل النصي القائم بين هذه الأنواع وبين حقول معرفية عدة مثل المصادر الدينية، والفقهية، وكتب الجغرافية، والرحلات، والتاريخ، والكونيات وغيرها. ويمثل هذا الفصل إطاراً معرفياً يساعدنا على كشف الأنساق الثقافيّة الموجّهة لهذه الأنواع وخاصة في تحوّلاتها عبر عصور عدة.

وأمّا الفصل الثاني من الباب الأول فقد بحث عن **(السرد العربي القديم والأنساق الثقافيّة)**، من خلال محاور عدة هي: القص وعلاقته بالسلطة الدينية والسياسية، والتراتُبية الاجتماعية، وبلاغة المقموعين، والتمثيلات الرمزية، والتمثيلات الشعبية للتاريخ، وصورة الآخر، والحاكي والقاص وبلاغة الخطاب، والمتلقي وبلاغة التأويل. وأمّا الباب الثاني فهو عن **(آفاق تلقي الموروث السردي في النقد العربي بين القديم والحديث)**. والفصل الأول منه **(آفاق تلقي الموروث السردي في النقد العربي القديم)** يقف عند تلقي الموروث السردي في الموروث النقدي والبلاغي من خلال بيان مواقف النقاد والمؤلفين العرب القدامى من الخيال والعجيب. كما يبحث في تشكّل القص

العجائبي، وفي الدراسات الإعجازية والقصص القرآني، والمثل والقصة القرآنية، والنقاد القدامى وأنماط التلقي إلى جانب شروح المقامات. وأمّا الفصل الثاني من الباب الثاني فقد سعى لبيان تلقي الموروث السردي في النقد العربي الحديث والنقد العربي الجديد بدءاً من القرن التاسع عشر ومطالع القرن العشرين، وكذلك في مرحلة النقد الإحيائي وما بعدها وصولاً إلى تلقي الموروث السردي في النقد العربي الجديد.

وأمّا الخاتمة فقد تضمّنت أهم النتائج التي توصلتُ إليها. وتطمح هذه الدراسة أنّ تقدم إضافة ولو بسيطة إلى الجهود النقدية الحديثة في حقل السرديات العربية القديمة للوصول إلى تأريخٍ للسرد العربي القديم، ووضع السرد العربي القديم موضعه في التأريخ الأدبي.

تمهيد

أولاً: رسم الإطار الزماني والمكاني للدراسة:

لـــم يتقـــيّد البحث بإطار زماني محدّد؛ إذ تمثل إشكالية الدراسة انفتاحاً علـــى تلقـــي السرد العربي بين القديم والحديث. ولهذا استعنتُ ببعض السرود التي تعود إلى العصر الجاهلي وصدر الإسلام كما في الحديث عن الأسطورة، و"حديـــث خُرافة"، كما تناولت سُروداً أخرى برزت في عصور تالية. وشملت كتـــب المـــوروث النقدي والبلاغي التي استعنت بها مصادر مبكرة مثل كتب الجـــاحظ، وابـــن قُتيـــبة، واستعنتُ أيضاً بمصادر نقدية حديثة لاستكمال تلقي الســـرد العربـــي القديم في المشهد النقدي الحديث والمعاصر. وأمّا فيما يتصل بتحديد الإطار المكاني فقد أفدتُ من كتب المشارقة والمغاربة معاً لأني أحسب أنّ تغييب النتاج الإبداعي والنقدي لكتاب الغرب الإسلامي (المغرب والأندلس) ســـيجعل بحثـــي مبتوراً ورؤيتي النقدية قاصرة، ولا سيّما أنّ هؤلاء النقاد كان لهـــم إســـهام كبير في تلقي الموروث السردي العربي القديم إلى جانب شُرّاح المقامـــات مـــثل الشَريشـــي. ولا يمكنـــنا أيضاً أنّ نغفل الجهود البارزة للنقاد المغاربة المحدثين والمعاصرين في لفت الانتباه إلى الموروث السردي العربي القديم.

ثانياً: تحرير مصطلحات الدراسة:

أرى أنـــه لا بـــدّ لـــنا من تحديد دلالات بعض المفاهيم والمصطلحات الـــواردة في هذه الدراسة. وقد اقتصرتُ على أبرز هذه المصطلحات مع وجود مصـــطلحات أخرى بيّنت حدودها ومفاهيمها في مواضعها التي وردت في هذه الرسالة.

١- السرد العربي القديم:

تعـدّدت المقـترحات التـي يقدمهـا النقاد العرب المحدثون لمصطلح Narratology فقـد ترجمها بعضهم بعلم (السرد)، و(السرديات)، و(السردية)، و(نظـرية القصة)، و(القصصية)، و(المسردية)، و(القصيات)، و(السردلوجية)، و(الناراتالوجـيا) [1]. وفيما يتصل بالموروث السردي فإنّنا نجد بعض التسميات المقـترحة مـثل (السردية العربية)، و (الموروث الحكائي العربي)، و (التراث القصصـي)، و (الأدب القصصـي)، و (السـرد العربي القديم). وقد اخترتُ التسمية الأخيرة للدلالة على القصص العربي القديم، وأسوّغ ذلك بما يلي:

- يُقصد بهذا المصطلح دراسة القصص العربي القديم، واستنباط الأسس التـي يقوم عليها وما يتعلق بذلك من أساليب تحكم إنتاجه وتلقيه. أي أنـنا نبحـث في مكونات البنية السردية للموروث القصصي من راوٍ Narrater ومـروي Narrated ومـروي له Naratee. إلـى جانب دراسة مظاهر الخطاب السردي Narrative Discourse أسلوباً وبناءً ودلالة.
- ويُعد هذا المصطلح مفهوماً جامعاً يتخذ بعد الجنس وتندرج في إطاره التجلـيات السـردية مثل الأخبار، والأسمار، والحكايات، والقصص وغيرها التي تمثّل النوع. ونستطيع بعد تحديد هذه الأنواع أن نرصد الـتحوّلات الطارئـة على بنيتها وصيغتها للوصول إلى كتابة تأريخ للأنواع السردية القديمة.
- ويحـاول هـذا المصـطلح الحديث في المشهد النقدي العربي إبراز الفـوارق النوعـية بيـن فنون النثر العربي القديم الذي يشمل ما هو

---

[1] انظـر: فاضـل تامـر، اللغة الثانية في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديـث. ط١، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ١٩٩٤ [إشكاليات ترجمة المصطلح اللساني والنقدي، المصطلح السردي نموذجاً، ص١٧٨-١٨٠.

ســـردي كالقصة والحكاية والمقامة والسيرة الفنية وما هو غير سردي كالخطابة والرسائل غير الفنية.

٢-الأنساق الثقافيّة: (Cultural Paradigmatics)

إنّ الحديـــث عـــن الأنســـاق الثقافـــيّة يحيلنا على ذاكرة المصطلح في الـــنظرية الـــنقدية الغربية؛ إذ لم يبلور النقاد العرب القدامى أية نظرية متكاملة حـــول الأنساق. ويعود الفضل لفرديناند دي سوسير F.de Saussure في إيجاد مصـــطلح نسق (Code) الذي أشار إليه في إحدى محاضراته (دروس في علم اللغـــة العـــام، ١٩١١). والمصـــطلح يعني عنده مرادفاً للسان (Langue)[١]. والعلامـــة كما يرى دي سوسير لا توجد خارج النسق اللغوي. فالنسق اللغوي عنده نسق اختلافات في تضادات ثنائية binary oppositions[٢]. وقد نقل كلود ليفـــي شتراوس Levi-Strauss مصطلح النسق إلى المحيط الثقافي في دراسته (الأنثربولوجـــيا البنيوية، ١٩٥٨) قائلاً بوجود نظام كلي أو عالمي سابق على الأنســـاق أو الأنظمـــة الفـــردية للنصوص، "فظاهرة اللغة والثقافة ذات طبيعة واحدة"[٣].

وقد أوجد إيكو (Eco) مصطلح "الوحدة الثقافيّة" Cultural Unit، وهي أي شيء يمكن أن يُعرّف ثقافياً ويميّز بوصفه وحدة مستقلة. قد يكون شخصاً، مكانـــاً، شـــيئاً، شعوراً، حالةً، توجساً بالشر، خيالاً، هلوسة، فكرة. ونظر إيكو إلـــى الوحدة الثقافيّة بوصفها وحدة دلالية سيميائية Semantic Unit مُدمجة في نظام. وقد تتجاوز هذا النظام إلى التفاعل بين ثقافتين[٤].

---

(١) T.A. Sebeok. Encyclopedic Dictionary of Semiotics. Tomel A-M. Berlin, New York, Amsterdam, 1994. PP 124-123.

(٢) عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة، من البنيوية إلى التفكيك، عالم المعرفة، (٢٣٢)، ص٢١٩.

(٣) T.A. Sebeok. Encyclopedic Dictionary of Semiotics P: 124

(٤) Umberto Eco. Á Theory of Semiotics. Indiana University Press. Bloomington. 1979, (Meaning of cultural Unit) P:49, 69

ويشترك لوتمان (Lotman) مع إيكو في مقاربة مصطلح "نسق" ثقافياً. فالنســـق عنده أصبح دالاً على تاريخ الثقافة والأدب والفكر الاجتماعي بصورة عامة. وهذا يقتضي جعل الأنساق الثقافيّة تنتظم في ترتيب تتابعي عبر عصور الـــتاريخ المخـــتلفة، ووصـــف أنماطها لتحديد الخاصية الكلية الجامعة للثقافة الإنسانية بشكل عام[1].

وبلـــورت الدراســـات الثقافيّة (Cultural Studies) مفهوم النسق؛ فقد طـــرح إســـتهوب Antony Easthope مفهـــوم (الفعل الدال) ليحل به المشكل النقدي الذي رسخّته الدراسات التقليدية في التفريق بين أدب راقٍ وآخر شعبي. وحســـب مفهـــوم الفعـــل الـــدال يصـــبح كـــل ما هو حامل دلالة مادة للنظر والتحليل[2].

وأصبح مفهوم (النسق) متضمناً أبعاد النص كافة ومكوّناً لأسس تلقيه وتأويله وسبل التفاعل معه. فالنسق الثقافي من الركائز التي تميّز مشروع النقد الثقافـــي عـــند ليـــتش (Leitch)؛ إذ يشتغل النقد على أنظمة الخطاب الظاهرة والمضمرة للكشف عن الأنساق الثقافيّة[3].

ويمكننا أن نحدّد مفهوم الأنساق الثقافيّة "Cultural Paradigmatics" بأنها نظم (Systems) بعضها كامن وبعضها ظاهر في أية ثقافة من الثقافات، وتـــتفاعل فـــي هـــذه النظم العلاقات المجازية عن التذكير والتأنيث الثقافيين، والعـــرق، والديـــن، والأعراف الاجتماعية، والقيود السياسية، والتقاليد الأدبية، والطـــبقة، وعلاقات السلطة التي تحدد المواقع الفاعلة للذوات. وهذه النظم ذات صـــلة وثيقة بإنتاج الخطاب الإبداعي والفكري وطرائق تلقيه. والأنساق الثقافيّة

---

(1) T.A. Sebeok, Encyclopedic Dictionary of Semiotics. P :124

(2) Antony Easthope, Literary into Cultural Studies. Routledge, London, 1991. P:108.

(3) V.B. Leitch, Cultural Criticism in Literary Theory, Post Structuralism, Colombia University Press, New York, 1992 :P3



لا تقتصر على الأدب الرسمي أو المعتمد (Canon) في ثقافة ما، وإنّما تتجاوز ذلك إلى الأدب غير الرسمي أو (غير المعتمد = الأدب الشعبي) [١].

٤- الإشكالية: (Problematic)

عرّف الجرجاني (ت ٨١٦ هـ) (المُشْكل)، "بأنه ما لا يُنال المراد منه إلا بـتأمل بعد الطلب، والمُشْكل هو الداخل في أشكاله أي: أمثاله وأشباهه"[٢]. وميّزت المعاجم الفلسفية بين (المشكلة) و (الإشكالية) وذلك بالعودة إلى جذور هذيـن المصـطلحين ونشأتهما في الفلسفة اليونانية وخاصة عند أرسطو ثم ما طـرأ عليهما من تطوّر عند الفلاسفة الأوربيين مثل كانط وديكارت وسواهما. فقـد عـدّ أندريه لالاند المشكلة Problem مرادفةً لكلمة مسألة، وتعني "مهمة منطقـية قوامهـا تحديد شيء بناء على الروابط التي يفترض قيامها بينه وبين أشياء معينة"[٣]. أمّا بالنسبة لكلمة إشكالية Problematic فقد عرّفها لالاند بأنها " سـمة حكم أو قضية قد تكون صحيحة، وربّما تكون حقيقة لكن الذي يتحدث لا يؤكدهـا صـراحة"[٤]. وقـد عـرّف عبد الرحمن بدوي كلمة إشكالية بأنها "الاحـتمال". و"الحكم الإشكالي" هو الحكم المحتمل، وهو المصحوب بالشعور بمجـرد إمكـان الحكم، بينما الحكم التقريري فهو مصحوب بالشعور بواقعية الحكم "[٥]. ويمكن أن نخلص من التعريفات السابقة إلى القول بأنّ الإشكال هو مشـكلة يصـعب حلها بسبب تناقض في الموضوع أو في تصوّره؛ فهو ليس

---

(١) انظر: H. A. Aram Vesser, The New Historicim: Reader, New York, London, Routledge, 1994, Introduction+ PP:1 - 14.

(٢) التعريفات، ط١، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٤١٢ هـ/ ١٩٩١م، ص ٢١٣، ٢١٤.

(٣) موسوعة لالاند الفلسفية، مجلد ٢، ص١٠٥٢.

(٤) المرجع نفسه، ص١٠٥٢.

(٥) عبد الرحمن بدوي، موسوعة الفلسفة، ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٤. ص٤٤٦

حالــة بسيطة مفردة وإنّما هو حالات متراكبة متداخلة. ولذلك فضلت استخدام كلمة "إشكالية" للحديث عن تلقي السرد العربي القديم وتأويله عبر عصور عدة، وهما تلقٍّ وتأويل متشابكان ومتعددا الجوانب لارتباطهما بالأنساق الثقافيّة التي دارا في سياقها وصدرا عنها.

٥- التأويل: (Interpretation)

يُقصَـــد به توضيح مرامي العمل الفني ككل ومقاصده باستخدام وسيلة اللغـــة. وبهذا المفهوم ينطوي التأويل على شرح خصائص العمل الفني وسماته مـــثل بيان النوع الأدبي الذي ينتمي إليه وبنيته وغرضه وتأثيراته. فالتأويل هو محاولة وصف الكيفية التي بها نحقق فهم النصوص، ويعتمد فحص النص على خصوصية أفق القارئ الفرد وزمانه ومكانه[١].

٦- الأجـــناس والأنـــواع السردية: (Narration Genus, Narration Genres)

استخدمتُ في هذا البحث مصطلح Genus للدلالة على الجنس السردي بوصــــف الجـــنس هو الوحدة الأوسع التي تضم الأنواع في إطارها. أمّا النوع الســـردي فقد وظفتُ له مصطلح (Genre)الدال على النوع. وقد استبعدت كلمة Species الدالـــة علـــى الـــنوع، وذلك لأن معناها صار أكثر تحديداً في علم البيولوجـــيا للإشارة إلى أنواع معينة من الأنماط العضوية، كما أنّها لا تُستعمل في الفن كما يذكر توماس مونرو[٢].

---

(١) انظر: Hirsch, E.D. Jr, The Aims of Interpretation, Chicago, London. The University of Chicago Press, 1978, PP 27-28، ميجان الرويلي، سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، ط٣، المركز الثقافي العربي، ٢٠٠٢م، ص٨٨-٩٤.

(٢) انظر:توماس مونرو. التطور في الفنون، ترجمة محمد علي أبو درة وآخرين، ط١، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٢، ص١٣-٤٧؛ وانظر: كارل فيتور وآخرون، نظرية الأجناس الأدبية، تعريب عبد العزيز شبيل، مراجعة حمادي صمود، ط١، كتاب النادي الأدبي الثقافي بجدة (٩٩)، ١/٦/١٤١٥هـ، ٤/١١/١٩٩٤، ص١٣-٤٧.

٧-تمثيلات: (Representations)

وظّفت هذا المصطلح في الفصل الثاني من الباب الأول في حديثي عن "بلاغة المقموعين والتمثيلات الرمزية" و"التمثيلات الشعبية للتاريخ". ويعني المصطلح أنّ العلامة كما يذكر بيرس (C.S. Peirce) لا تحيل مباشرة على المرجع، وإنّما على الأفكار المتصلة به ... ويقوم التمثيل بوظيفة التعبير المتواصل إذ ينتج كل تعبير فكرة عما يقوم بتمثيله[١]. ولا يتحدّد التمثيل بالنص السردي فقط فهو يعيد تشكيل العوالم، والمرجعيات الثقافيّة، والاجتماعية والأخلاقية، والدينية، والسياسية، والاقتصادية، وتتناظر بذلك العوالم النصية المتخيلة بالعوالم المرجعية فتتحدّد وظيفة التمثيل.

٨-المقدّس والمدنّس: (Sacred - Le Sacr)

استخدمت هذين المصطلحين في حديثي عن بلاغة المفارقة: المقدّس والمدنّس. وهذان المصطلحان ترجمة لكلمة Sacred بالإنجليزية و Le Sacr بالفرنسية. ويرى رينيه جيرار (Girard) أنّ "مصطلح "Le Sacr" يضم النظام بقدر ما يضم الفوضى ويضم السلام بقدر ما يضم الحرب، ويضم الطاهر بقدر ما يضم المدنس"[٢]. ومن التعبيرات التي اقترحها بعض الباحثين العرب لكلمتي المقدّس والمدنّس: "الحلال والحرام" و "المسموح به والممنوع"[٣].

---

[١] انظر: إمبرتوإيكو، القارئ في الحكاية، ترجمة أنطوان أبو زيد، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ١٩٩٦، ص٣٢.

[٢] انظر: Ren Girard, La Violence et le Sacr, Pluriel, 1972.. P359

نقلاً عن: يونس لوليدي، المقدس والأنواع الحكائية، (مصطلحات ومفاهيم)، مجلة فكر ونقد، السنة الثالثة، العدد ٢٦، فبراير ٢٠٠٠، ص١٩.

[٣] انظر: المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

وأفضل استخدام مصطلحي المقدّس والمدنس لأنّهما أصبحا كثيري الورود في الدراسات النقدية الحديثة[١].

٩-التفاعل النصي: (Intertextuality)

فضّلتُ استخدام هذا المصطلح عوضاً عن مصطلح (التناص) و (التناصية) لأنّ التفاعل النصي مركب وصفي فيجتمع لمتلقي هذا المصطلح دلالة منشطرة إلى دلالتين. فهو في جزئه الثاني نص، وفي جزئه الأول ممارسة (تفاعل) فيكون الجزء الثاني هو حقل أو موضوع هذه الممارسة. وفي التفاعل النصي يصبح كل نص نتاج تفاعل عدد من النصوص. وكل نص هو تفاعل نصي وتحويل لنصوص وإعارة لعدد من النصوص الأخرى[٢].

١٠-القصة العجائبيّة: (Fantastic Story)

تعددّت مقاربات مصطلح "العجائبي" في النظرية النقدية الغربية بين مقاربات تاريخية، ودلالية وبنيوية[٣]. ويعد تصوّر تودوروف Todorrov لجنس العجائبي واحداً من أدق التعريفات لضبط حدود هذا المصطلح إجرائياً.

وقد عرّف تودوروف العجائبي بأنّه: " التردّد الذي يحسه كائن لا يعرف غير القوانين الطبيعية فيما هو يواجه حدثاً فوق طبيعي حسب الظاهر"[٤].

---

[١] انظر على سبيل المثال: ميخائيل باختين. شعرية دوستويفسكي، ترجمة جميل نصيف التكريتي، مراجعة حياة شرارة، ط١، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، دار الشؤون الثقافيّة العامة، بغداد، ١٩٨٦، ص١٨٠، (الكرنفال يقرب ويوحد ويربط ويقرن المقدس بالمدنس والسامي بالوضيع والعظيم بالتافه والحكيم بالبليد إلخ).

[٢] انظر: نهلة فيصل الأحمد، التفاعل النصي والتناصية Intertextuality، النظرية والمنهج، مؤسسة اليمامة الصحفية، ١٤٢٣هـ، كتاب الرياض ص٩٢، وسعيد يقطين، انفتاح النص الروائي (النص - السياق). ط١، المركز الثقافي العربي، ١٩٨٩، ص ٨٩ - ١٢٩.

[٣] انظر: شعيب حليفي، شعرية الرواية الفانتاستيكية. ط١، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ١٩٩٧. ص١٩-١١٥.

[٤] مدخل للأدب العجائبي، ترجمة الصديق بوعلام، مراجعة محمد برادة. ط١، دار شرقيات، القاهرة، ١٩٩٤، ص ١٩-٢٠.

وحـدّ تودوروف العجائبي بزمن التردد والقراءة؛ فإذا قرّر القارئ أنّ قوانين الواقع تظل سليمة، وتسمح بتفسير الظواهر الموصوفة نكون أمام جنس الغريب. أمَّا إذا قرر أنه ينبغي قبول قوانين جديدة للواقع والطبيعة يمكن تفسير الظواهـر بهـا فإننا نكون أمام جنس العجيب[1]. وفي الثقافة العربية الإسلامية عـرف مصـطلحا (العجيـب) و (الغريب) انفتاحاً على حقول معرفية متعددة وارتباطاً بالمستوى العقائدي كذلك كما سنبين في الفصل الأول.

[1] مدخل للأدب العجائبي، ص ٢٠.

الباب الأول

في السّرد العربي القديم: التشكّلات السّردية والأنساق الثقافيّة

الفصل الأول

السّرد العربي القديم وتشكّلات الأنواع السّردية الكبرى

الفصل الأول
السرد العربي القديم
وتشكلات الأنواع السردية الكبرى

تشكلت في السرد العربي القديم ثلاثة أنواع سردية كبرى هي: القصة العجائبية، والمقامات، والسير الشعبية. وتحديد إطار البحث بهذه الأنواع السردية الكبرى سيمكننا من رصد التفاعل النصي intertextuality القائم بينها وبين متون سردية عربية قديمة مثل المصادر الدينية، والفقهية، وكتب الجغرافية، والرحلات، والتاريخ، والكونيات وغيرها. ولهذا فإننا نروم في هذا المبحث الكشف عن تشكلات الأنواع السردية الكبرى في علاقتها بالنص الثقافي Cultural Text في الثقافة العربية الإسلامية.

- تشكلات القصة العجائبية:

تأسيس أول: في العجيب والغريب: محاولة لتحديد المفهوم في الثقافة العربية الإسلامية:

على الرغم من انفتاح العجائبي على المتخيل السردي العربي بمروياته وسجلاته المكتوبة، وعلى المتخيل بمراجعه التاريخية، والدينية، والثقافية كافة. إلا أن العربية لا تزال تفتقر إلى وجود معجم تاريخي عربي يعنى بدلالات الكلمة وبتطورها الثقافي عبر عصور مختلفة. كما أنها تفتقر إلى وجود معجم فلسفي تأصيلي يعنى بذاكرة المصطلح ودلالته المتنوعة عند النقاد العرب القدامى، وفي المشهد النقدي المعاصر. ولعل مصطلحي "العجائبي" و "العجائبية" من أبرز المصطلحات النقدية التي تحتاج إلى ضبط لوضع حدود لها تبعدها عن الغموض وعدم التحديد؛ " فالعجائبي يتغير بتغير العصور

والثقافات، وتوجهات الرؤى والتحويلات الممكنة في النسق والمرجع. فما يعتبر في عصر ما من باب العجيب قد تزال عنه هذه الصفة فيفقدها في عصر موال"[1].

وتنطلق محاولتي لتحديد مفهوم "العجائبي" من التراث المعجمي العربي، ومن كتب الجغرافية والرحلات العربية الزاخرة بالعجائبي في تنوعاته. وسبب العودة إلى هذين المصدرين أنهما يشكلان معا رؤية شاملة لنمو هذا المصطلح، وامتداداته في الذاكرة الشفاهية والذاكرة الكتابية لعصور متتالية. وهما يشكلان معا منظورا ثقافيا في النظر إلى المتخيل وحدوده. وسأرجئ الحديث عن تجليات الغريب والعجيب عند النقاد العرب القدامى إلى الفصل الأول من الباب الثاني.

- أولا: العجيب والغريب في التراث المعجمي:

إن المتتبع لتجليات كلمتي (العجيب) و(الغريب) في المعاجم العربية تدهشه وفرة المادة المعجمية وثراؤها في ما يتصل بهذين الحقلين الدلاليين. فدلالات كلمتي (العجيب) و(الغريب) ترتبط معجميا بشبكة دلالية تشير إلى تنوع زاوية النظر إلى هذه المسألة. " فمنها لغة تحدد موقف الإنسان من العجيب والغريب: الدهشة والانبهار والهول والاستغراب والحيرة والخوف والعجب والالتباس والفزع ...إلخ. ومنها لغة تسمي ما يعد عجيبا: الآية

[1] حمادي المسعودي، العجيب في النصوص الدينية، **مجلة العرب والفكر العالمي**، العدد ١٣، بيروت، ربيع ١٩٧١، ص٨٨. "وقد كان لبعض النقاد الغربيين رؤيتهم الخاصة للعجائبي في الثقافة العربية الإسلامية؛ فالعجائب في نظر مكسيم رودنسون هي " أشياء تثير الدهشة والانبهار". وهو يرى أن العجائبي في الفكر الإسلامي الوسيط شكل من أشكال التعامل مع الوجود والكون، حمادي المسعودي، المرجع نفسه، ص٨٢-٨٤ ؛ وأيضا: حمادي الزنكري، العجيب والغريب في التراث المعجمي، الدلالات والأبعاد، **حوليات الجامعة التونسية**، العدد الثالث والثلاثون، ، تونس، ١٩٩٢، ص١٦٠.

والمعجــزة، والــسحر، والبدعة، والبرهان، والحجة ...إلخ. ومنها أيضا ما يــصف جنــسه الحكائــي: خرافة، أسطورة، حكاية، أباطيل، أكاذيب، طرفة، نادرة، الشاذ ...إلخ" [1].

ويحــدد الراغب الأصفهاني (ت٥٠٢هـ) العجيب بأنه هو "التعجب"، وهــو حالــة تعرض للإنسان عند الجهل بسبب الشيء. ولهذا قال الحكماء " العجب ما لا يعرف سببه "[2]. ويشترك ابن منظور (ت٧١١هـ) مع الراغب الأصــفهاني فــي تعريف العجيب، والتعجب والعجب. وإن كنا نرى أن المادة المعجمــية عــند ابن منظور[3] في ما يتصل بالعجب ومتعلقاته أكبر من مادة الــراغب؛ ولا عجب في هذا فصاحب لسان العرب يستوعب المادة المعجمية التــي ســبقته. ولهذا يورد في تعريفه للعجب أسماء بعض اللغويين من أمثال الخلــيل صــاحب العــين، والــزجاج، وابن الأعرابي، وابن الأثير وغيرهم. ويشترك هؤلاء اللغويون في تعريف مادة "العجب" بأنه يأتي من الشيء الذي لا يعــرف سببه. فالزجاج يعرفه بأن " أصل العجب في اللغة أن الإنسان إذا ما رأى ما ينكره ويقل مثله، قال: قد عجبت من كذا ". وتعريف الزجاج يشير إلى موقــف المتلقي لهذه العجائب الذي يعبر عن إنكاره للشيء الخارج عن حدود الحقــيقة، وعن حدود المألوف المتعارف عليه. ويعرف ابن الأعرابي العجب بأنه "النظر إلى شيء غير مألوف ولا معتاد". ويستشهد بقوله عز وجل: ﴿وإن تعجب فعجب قولهم﴾ (الرعد: ٥). على حين يعرف ابن الأثير كلمة (تعجب) بأنها تكون مما خفي سببه، " والتعجب أن ترى الشيء يعجبك تظن أنك لم تر مــثله ". ونجــد عند صاحب (العين) تلك الالتفاتة إلى فوارق دلالية كامنة في

---

[1] حمادي الزنكري، العجيب والغريب في التراث المعجمي، الدلالات والأبعاد، ص١٦٠.

[2] المفردات في غريب القرآن، مادة (عجب).

[3] لسان العرب، مادة (عجب).

مادة (العجب). " فبين العجيب والعجاب فرق، أما العجيب، فالعجب يكون مثله أمـا العجـاب فالـذي تجاوز حد العجب ". وأحسب أن الفراهيدي يدلنا بهذه الفـوارق الدلالـية إلى وجود اختلاف دلالي يكون مصحوبا بدهشة وحيرة قد يتفهمها المتلقي، وقد يحاول إعادة تفسيرها وفقا لمنظوره العقلاني في التعامل مع الأشياء في الكون. ولكن (العجاب) هو الذي يتجاوز حد العجب؛ أي أنه لن يكـون خاضعا لتفسيرات عقلية أو منطقية صارمة تبسط المفاهيم وتردها إلى عقالهـا. ولو تنبه المعجميون العرب القدامى على التفاتة صاحب العين لربما كانـوا قـد خـرجوا بمقاربة معجمية تؤصل مفهوم العجائبي محيلة إياه إلى تشابهاته واختلافاته مع سائر الحقول الدلالية الأخرى.

والعجب عند أبي البقاء الكفوي (ت١٠٩٤هـ) مرتبط بموقف المتلقي عـند رؤيـة الـشيء العجيب، وهو تلق محدود بالروعة تعتري الإنسان عند استعظام الشيء. ويضيف مؤكدا تنزيه الله تعالى عن هذا الشعور بقوله: "والله متـنـزه عـن ذلك إذ هو علام الغيوب لا يخفى عليه خافية، بل هو من الله تعالى إما على سبيل الفرض والتخييل أو على معنى الاستعظام اللازم للعجب"[١]. ويشير الكفوي إلى الآية ﴿ بل عجبت ويسخرون﴾ (الصافات: ١٢).

ونجد عند الزبيدي (ت١٢١٣هـ) تنويعات مختلفة لكلمتي (عجيب) و (عجب) فمنها[٢]:

" جمع عجيب عجائب "؛ ومنها " قد عجب منه يَعجب عجبا، والاسم العجيبة والأعجـوبة بالـضم"، و " عجبته بالشيء تعجيبا، أي نبهته على التعجب منه والاستعجاب شدة التعجب "، و "التعاجيب العجائب لا واحدة لها من لفظها "، و

---

[١] الكليات، معجم في المصطلحات والفروق اللغوية، مادة (عجب).

[٢] تاج العروس، مادة (عجب).

" عجيب وعجاب على المبالغة، كلاهما يؤكد بهما إذ العجيب كالعجب أي يكون مثله، وأما العجاب فإنه ما جاوز حد التعجب، ويقال رجل تعجابة بالكسر أي ذو أعاجيب، وهي جمع أعجوبة".

ولا تخرج تعريفات سائر اللغويين والمعجميين القدامى للعجيب عن المعاني السابقة.باستثناء الفراهيدي، " فمعنى التعجب تعظيم الأمر في قلوب السامعين لأن التعجب لا يكون إلا من شيء خارج عن نظائره وأشكاله... والمطلوب من التعجب الإبهام لأن من شأن الناس أن يتعجبوا مما لا يعرف سببه فكلما استبهم السبب كان التعجب أحسن ... والعجب إنما هو للمعنى الخفي سببه، والصيغة الدالة عليه تسمى تعجبا مجازا " (١).

أما كلمة (غريب) فإن دلالة مادتها تنضوي وتتركز في حقل دلالي واحد هو البعد والنوي والتنحي. "فالغربة والغرب: النزوح عن الوطن والاغتراب. قال المتلمس:

ألا أبلغا أفناء سعد بن مالك رسالة من قد صار في الغرب جانبه

وتكتنز كلمة (الاغتراب) بهذه الحمولة الدلالية للبعد " ففي الحديث أن النبي، صلى الله عليه وسلم، سئل عن الغرباء. فقال " الذين يحيون ما أمات الناس من سنتي ". وفي حديث آخر " أن الإسلام بدأ غريبا وسيعود غريبا كما بدأ فطوبى للغرباء ". والغريب عند ابن منظور هو "الغامض من الكلام " (٢). ولعلنا نستنتج من هذه المقاربة الدلالات المعجمية لكلمة (غريب) التي تكمن في: -

---

(١) التهانوي، كشاف اصطلاحات الفنون، وضع حواشيه أحمد حسن لسبج، ط١، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٩٨، ج٤، ص١٩٠.

(٢) لسان العرب، مادة (غرب)، الحديث في صحيح مسلم؛ سنن الترمذي؛ سنن ابن ماجه؛ مسند أحمد بن حنبل.

- البعد والنوى والتنحي.
- القلة والندرة.
- الغموض.

وتحيلنا كلمة (غريب) على كلمة (نادر) التي تعني أيضا الشيء الذي يرسخ اختلافه وتميزه وهنا تكمن ندرته. فالمعنى الحسي المادي لـ (ندر) هو السقوط " فندر الشيء أي سقط من خوف شيء، أو من بين شيء، أو سقط من جوف شيء، أو من أشياء فظهر". وتعضد كلمة (نوادر) هذا المعنى الدلالي. " فنوادر الكلام هي ما شذ وخرج من الجمهور وذلك لظهوره" ؛ أي أنه انتقال من الباطن إلى الظاهر[١].

وترتبط كلمة (خارق) [٢] بالحقول الدلالية لكلمتي (العجيب والغريب). ومادة هذه الكلمة تدور حول الدلالات الآتية:

-"التخرق: لغة في التخلق، من الكذب. قال أبو الهيثم: الاختراق، والاختلاق، والافتراص والافتراء واحد.

-والخرق: الحمق خرق خرقا فهو أخرق والأنثى خرقاء.

والخرق بالتحريك: الدهش من الفزع أو الحياء. وكلمة خرق ترتبط بالحيرة: خرق الرجل إذا بقي متحيرا من هم أو شدة ".

ولا يؤشر الرصيد المعجمي العربي حول مادة (العجائبي)، في إطار هذا البحث، إلى منظور ثقافي يحاول أن يتبين موقع الذات، وحيرتها، ودهشتها، وتعجبها، وعجابها من الكون والأشياء. وعلى الرغم من وجود تراث أسطوري للعرب ما قبل الإسلام فإن المعجميين القدامى لم يتجاوزوا حدود عالمهم المرسوم فأية محاولة للتخطي تؤول مرة أخرى إلى مرجعيتها الدينية وتؤول وفقا لتلك المرجعية. ومع وجود غنى واسع للمعجم الخاص

---

(١) لسان العرب، مادة (ندر).

(٢) المصدر نفسه، مادة (خرق).

بالعجائبـــي فـــي العالم الإسلامي، كما يقول جاك لاكوف[1]، إلا أن المعجميين العـــرب القدامى لم يستثمروا هـــذا الثراء المعجمي فلم يحيلونا على المتشابه والمخـــتلف، واكـــتفوا بتجـــزئة المـــادة الدلالية وتفريقها في مواطن شتى من معاجمهم. وهذا عائد، كما أحسب، إلى غلبة المرجعية المعيارية عندهم، وهي مـــرجعية جعلـــتهم يكتفون بحصر مادتهم المعجمية بعصور الاحتجاج اللغوي دون أن يـــتجاوزوها. ولهـــذا نجـــد أن معالجتهم المعجمية الضيقة جعلتهم لا ينفتحون على آفاق رحبة للعجائبي في الثقافة العربية الإسلامية.

- ثانيا: الجغرافيون العرب ومقاربة العجيب والغريب:

سوف نتحرر من إسار المنظور الضيق (للعجيب والغريب) كما تجلى عـــند المعجميـــين العـــرب القدامى إلى منظور آخر قد يقترب وقد يبتعد عن مقاربـــات هـــؤلاء المعجميـــين. إذ تزودنا كتب الرحلات والجغرافية القديمة بنـــصوص عجائبـــية فـــيها ألفاظ شتى تشير إلى مواقف الإنسان المختلفة من الظاهـــرة العجيـــبة والغـــريبة؛ أي الآثـــار النفسية للتلقي والانفعالات التابعة للتصورات مثل: الانبهار، والهول، والجهل، والسحر، والخوف..، والرعب وما شـــابه هـــذا[2]. ولعل أبا حامد الغرناطي (ت٥٦٥هـ)، يعد من أوائل الكتاب الـــذين فـــسروا ظاهرة العجب من منظور الإنسان المتلقي، فالعقول الإنسانية درجـــات فـــي الإدراك، وكلمـــا كـــان العقـــل أضـــعف كان العجب أقوى؛ " فعقـــول الملائكة والأنبياء أكثر من عقول جميع العلماء، وعقول العلماء أكثر

---

[1] شـــعيب حليفـــي، بنيات العجائبي في الرواية العربية، مجلة فصول، المجلد ١٦، العدد ٣، القاهرة، ١٩٩٧، ص١١٤.

[2] اســـتعرض الـــباحث محمد باقر علوان عدداً كبيرا من عناوين الكتب المتضمنة كلمة (عجائب) في الثقافة العـــربية الإسلامية، وتبلغ قائمته ثمانية وخمسين كتابا. انظر: مجلة المورد، ج٣، عدد ٢، بغداد، ١٩٧٤، ص ٢٣٥-٢٤٢، (كتب عجائب المخلوقات في الأدب العربي) .

من عقول جميع العوام في الدنيا، وعقول جميع العوام أكثر من عقول النساء، وعقول النساء أكثر من عقول الصبيان. وبقدر هذا التفاوت يكون الإنكار لأكثر الحقائق من أكثر الناس لنقصان العقل لأن الذي يعرف الجائز والمستحيل يعلم أن كل مقدور بالإضافة إلى قدرة الله قليل، فالعاقل إذا سمع عجبا جائزا استحسنه، ولم يكذب قائله ولا هجنه. والجاهل إذا سمع ما لم يشاهد، قطع بتكذيب وتزييف ناقله، وذلك لقلة بضاعة عقله، وضيق باع فضله"[1].

ولا يخرج تعريف الغرناطي عن تصور ثقافي متعال يثبت حدودا فاصلة بين الأعلى والأسفل الأدنى؛ فهناك الثقافة العالمة (الملائكة، الأنبياء، العلماء)، وبالمقابل هناك الثقافة الشعبية (العوام). فضلا عن التمايز الجنسي أو "الجنوسة النسقية" التي تجعل الرجال في قمة الهرم العقلي والثقافي يليهم النساء اللائي يتأخرن عنهم درجة. ويكون الصبيان في قاعدة الهرم الطبقي، وربما كان ذلك لطبيعة عمرهم.

ويرتبط هذا التصور الثقافي عند الغرناطي بالعجب الذي يكاد يؤشر عنده على الحمق وقلة العقل. وبهذا لم يستطع الغرناطي أن يتجاوز رؤية العالم[2] التي وجدنا بعضا من ملامحها في مقاربات المعجميين العرب القدامى للعجائبي.

---

[1] تحفة الألباب ونخبة الإعجاب، تحقيق إسماعيل العربي، ط١، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ١٩٨٩، ص٣٠.

[2] مصطلح رؤية العالم، مصطلح صاغه لوسيان جولدمان (١٩١٣ - ١٩٧٠) في دراسته عن بنية العمل الأدبي في علاقته بالأبنية العقلية والتاريخ الطبقي. وقد اهتم جولدمان بدراسة بنية العمل الأدبي للكشف عن الدرجة التي يجسد بها هذا العمل بنية الفكر عند طبقة أو مجموعة اجتماعية ينتمي إليها مبدع العمل. فهناك بنية فكرية تتمثل في رؤية العالم تتوسط ما بين الأساس الاجتماعي الطبقي الذي تصدر عنه، والأنساق الأدبية والفنية والفكرية التي تحكمها هذه الرؤية وتولدها. انظر: جابر عصفور، نظريات معاصرة، ط١، دار المدى،

وإذا كـان الغرناطي قد أشار في تناوله لظاهرة (العجيب) إلى موقف المتلقي فإن القزويني (ت٦٨٢هـ) يعضد عنصر التلقي في تعريفه (العجيب) الـذي هـو " حيرة تعرض للإنسان لقصوره عن معرفة سبب الشيء، أو عن معـرفة كيفـية تأثيـره فـيه"[١]. ولا يكاد تعريف القزويني يخرج عن حدود (العجيب) عند المعجميين القدامى ممثلة في حالة الحيرة التي تعرض للإنسان بـسبب الجهـل بسبب الشيء. ولكن الجديد الذي ينضاف إلى مفهومه لمعنى (العجب) هو حديثه عن الناحية الزمنية للتلقي. فالطفل الصغير يشعر بالدهشة والـتعجب وتعتـريه الحيرة، ولكن عندما يكبر قليلا تتحكم فيه رؤية عقلانية للأمـور تجعلـه يفقد إحساس أو شعور الانبهار تجاه الأشياء المحيرة. يقول القزويني: " فالإنسان يدرك [معنى العجب] في زمن صباه عند فقد التجربة، ثم تـبدو فـيه غريـزة العقل قليلا قليلا، وهو مستغرق الهم في قضاء حوائجه وتحـصيل شـهواته، وقد أنس بمدركاته ومحسوساته فسقط عن نظره بطول الأنـس بهـا. فإذا رأى بغتة حيوانا غريبا أو فعلا خارقا للعادات انطلق لسانه بالتـسبيح. فقـال سبحان الله، وهو يرى طول عمره أشياء تتحير فيها عقول العقلاء، وتدهش فيها نفوس الأذكياء"[٢].

ويتقـصى القزوينـي كذلك دلالة (الغريب) الذي يعني عنده " كل أمر عجيب قليل الوقوع، مخالف للعادات المعهودة والمشاهدات المألوفة. وذلك إما مـن تأثير نفوس قوية أو تأثير أمور فلكية أو أجرام عنصرية. كل ذلك بقدرة الله تعالـى وإرادتـه"[٣]. وحـد (الغريب) عنده يشترك مع حد (الغريب) عند

دمـشق، ١٩٩٨، ص١٠٧. وانظـر أيـضا: جمـال شـحيد، في البنيوية التركيبية، دراسة في منهج لوسيان غولدمان، ط١، دار ابن رشد، بيروت، ١٩٨٢، ص ٣٧ - ٦٠.

[١] عجائـب المخلوقات وغرائب الموجودات، ط٣، شركة ومكتبة مصطفى البابي الحلبي، القاهرة، ١٣٧٦هـ، ١٩٥٦، ص٣.

[٢] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[٣] المصدر نفسه، ص٧.

المعجميين العرب القدامى في القلة والندرة، كما أن (الغريب) عند القزويني يشمل العجيب فالغريب "كل أمر عجيب"، تتوافر فيه مواصفات معينة هي:

- قلة الوقوع.
- ومخالفة العادات المعهودة والمشاهدات المألوفة.

أي أننا نستطيع أن نعد (الغريب) جنسا ينضوي فيه (العجيب) وليس العكس. وقد مثل القزويني لهذا (الغريب) بـ " معجزات الأنبياء، صلوات الله وسلامه عليهم أجمعين، كانشقاق القمر وانفلاق البحر، وانقلاب العصا ثعبانا، وكون النار برداً وسلاما، وخروج الناقة من الصخرة الصماء، وإبراء الأكمه والأبرص، وإحياء الموتى، ومنها كرامات الأولياء الأبرار... ومنها أخبار الكهنة والكهانة، ومنها الإصابة بالعين"[١].

ويحاول القزويني أن يعلل الغريب إما برده إلى واسطة فوق طبيعية مثل معجزات الأنبياء. " فقد يعود الغريب إلى أمور غريبة تحدث من قوى سماوية وأجسام عنصرية مخصوصة بهيئات وأشكال في أوضاع تسمى "الطلسمات". وقد يعود الغريب إلى أمور غريبة تحدث من أجساد أرضية كجذب المغناطيس الحديد وتسمى النيرنجات"[٢].

وبهذا نجد أن حد القزويني (للعجيب) و (الغريب) يعد من أوفى الحدود في الثقافة العربية الإسلامية؛ فهو لم يكتف بالتعريف وإنما تعدى ذلك إلى التعليل لإخضاع الأمور الغريبة للمنظور الثقافي السائد آنذاك، إذ ينقسم المكان إلى عالم (Cosmo) وعماء (Chaos)؛ أي مكان غريب فوضوي تسكنه الأشباح والشياطين والأغراب[٣].

---

(١) عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات، ص٧.

(٢) المصدر نفسه، ص ص ٧-٨

(٣) حسني زينة، جغرافيا الوهم، ط١، دار رياض الريس، لندن، [- ١٩٩]، ص١٨٠.

وأحـــسب أن مصطلح العجائبي كما حدده تودوروف يصلح أن يكون مصطلحا شاملا يندرج في إطاره العجيب والغريب، وخاصة أن هذا المصطلح يقترب من حد العجيب عند القزويني كما بيناه[١].

تأسيس ثان – في تشكلات العجائبي في الثقافة العربية الإسلامية:

أولا: الأسطورة والخرافة، أوليات القص العجائبي:

للأسطورة[٢] تجلياتها في بنية العقل الإنساني عامة ومنه العقل العربي. وقد ظلت فاعلة ومتفاعلة مع الموروث السردي العربي، ومع المتخيل في كتب الـــسيرة والتاريخ، وكتب العجائب، والكونيات. والأسطورة لا تدلنا فقط على طفولة العقل البشري البدائي، وإنما هي إلى جانب ذلك تؤسس نسقا ثقافيا يمكن بتتـــبعه أن نـــصل إلـــى المـــنظور الثقافي الذي شكل رؤية العالم عند خالقي الأســـطورة ومتلقـــيها على حد سواء. وتشتمل الأسطورة على تراث تراكمي إنـــساني منفتح على مختلف الحضارات التي سادت ثم بادت. وبهذا تكون، أي الأسطورة، أشبه بالنص المفتوح القابل دائما للقراءة والتلقي والتأويل.

ومكـــونات (العجيب) و(الغريب) في الأسطورة العربية متنوعة تشمل الإنسان، والحيوان، والنبات، والجماد، وتكاد تتركز في الجنوب العربي (بلاد الـــيمن)، حيث أسطورة الجرهمي التائه والحكايات التي وضعها العرب حول المدينة الأسطورية (إرم ذات العماد)، وحكاية ذي القرنين تبع اليمني الذي يبلغ

---

(١) سنبين مفهوم القصة العجائبية عندما نتناول ألف ليلة وليلة بوصفها أنموذجا على هذا النوع من السرد.

(٢) يـــرتبط فضاء الأسطورة دلاليا بثلاثة حقول معجمية هي: الكتابة، والتجاوز والأباطيل. فالسطر هو الصف مـــن الكـــتاب والشجر والنخل وغيرها. والسطر الخط أو الكتابة. قال الزجاج في قوله تعالى ﴿ وقالوا أساطير الأولين﴾. المعنى "وقالوا الذي جاء به أساطير الأولين" معناه سطره الأولون. والأسطورة تحمل دلالة التجاوز. فقـــد قـــال أبـــو سعيد الضرير: "سمعت أعرابيا فصيحا يقول: أسطر فلان اسمي؛ أي تجاوز السطر الذي فيه اســـمي فإذا كتبه قيل سطره". أما الدلالة الاصطلاحية للكلمة "فالأساطير الأحاديث التي لا نظام لها، والأقاويل المخـــتلفة". قـــال اللـــيث يقال: سطر فلان على فلان إذا زخرف له الأقاويل ونمقها، وتلك الأقاويل الأساطير والسطر"، لسان العرب، مادة (سطر).

ـن ومغاربها. وأساطير الآلهة (إساف ونائلة)، والغرانيق العلى، ـير التـــي وضــعت حول النجوم، والشياطين، والمردة، والعفاريت، ـ، والكهنة، والسحرة[1].

وإذا كانــت الأســطورة تعني الأحاديث الباطلة التي لا أصل لها فإن الخـــرافة تعنـــي " الحـــديث المستملح من الكذب "[2]. أي أن الخرافة تحظى باستحسان طرفي التلقي، المبدع والمتلقي معا. والفضاء الدلالي لكلمة (خرافة) يحيلنا على زمان التلقي؛ إذ تكون الخرافة " حديث الليل "[3]. وتصبح الخرافة وفقا لتصور ريجيس بلاشير(Regis Blachere)، حكاية عجيبة ترويها النساء تتمـــثل عـــوالم الجن والسحرة على حين تقف الرواية الذكورية لتعمل في هذا الكنز من التقاليد الشعبية يد الاختيار[4].

---

[1] من أوائل المصنفات التي جمعت لنا الأسطورة العربية قبل الإسلام:
- وهــب بــن منــبه (ت١١٤هـ)، كتاب التيجان في ملوك حمير، رواية عبد الملك بن هشام، تحقيق ونشر مركز الدراسات والأبحاث اليمنية، ط١، صنعاء، ١٩٧٩م.
- ابــن الحائــك الهمدانــي (ت٣٣٤هـ)، الإكليل من أخبار اليمن وأنساب حمير، تحقيق محب الدين الخطيب، ط١، المطبعة السلفية ومكتبتها، القاهرة، ١٩٤٨م.

[2] اللسان، مادة (خرف).

[3] المــصدر نفسه، المادة نفسها. وأبدى أحمد بسام ساعي في (حكايات من اللاذقية) ملاحظة قيمة في حكاياته التــي جمعهــا مــن اللاذقية، حول علاقة هذه الحكايات بالليل والظلام، وكيف أن كثيراً من الرواة والحكواتية كانــوا يرفضون القص إلا في الليل، وكأن الليل هو مستودع الحكايات فلا تظهر إلا فيه، وما يزال يتردد إلى الــيوم المــثل الــشائع لدى سكان الفرات "اللي يخورف بالنهار يصير حمار". شوقي عبد الحكيم، الحكايات الــشعبية العــربية: دراسة نظرية ميدانية مزودة بالنماذج، ط١، دار ابن خلدون، بيروت، ١٩٨٠، ص٢٧. وانظــر أيــضا ما قاله عبدالفتاح كيليطو عن زمن الخرافة في الغائب: دراسة في مقامة للحريري، ط١، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ١٩٨٧م، ص ص ١٢، ١٣، ١٤.

[4] ريجيس بلاشير، تاريخ الأدب العربي، ترجمة إبراهيم الكيلاني، ط١، دار الفكر، دمشق، ١٩٧٤، ج٣، ص ٤٠٩.

ولعـــل (حـــديث خـــرافة) الذي ورد فى عدد من المصادر العربية[1]، منـــسوبا إلى الرسول (صلى الله عليه وسلم) يؤسس لنا أوليات تحول القصص العجائبـــى إلـــى نص مكتوب فى رحلة طويلة من الشفهى الثقافى إلى الكتابى الحضاري عند العرب. والأمر اللافت فى هذه الحكاية أنها مسندة إلى الرسول (صـــلى الله علـــيه وسلم) نفسه الذي يكون هو متلقى هذا النص العجائبى من راويـــه خرافة بن عذرة. ويروي الرسول (صلى الله عليه وسلم) حديث خرافة مـــؤكدا أن لـــه " حديـــثا عجبا "، وأنه كان " يحدث الناس بما رأى فيهم من الأعاجيب"، وأنه " كان يحدثهم بما رأى من الجن من العجائب"[2]، وأن "خرافة حـــق"، و " أن حديـــثه أصدق الأحاديث "[3]. أما موقف المتلقين الآخرين لهذا النص العجائبي فكان موقفا متماهيا مع النص كما فعل الرسول (صلى الله عليه

---

[1] جاء حديث خرافة في عدد من المصادر القديمة منها:

- ابن حنبل، (ت٢٤١هـــ)، مسند أحمد بن حنبل، دار صادر، بيروت، (--١٩) ج٦: ص١٥٧

- ابـــن قتيبة، (ت٢٧٦هـــ)، المعارف، تحقيق ثروت عكاشة، القاهرة، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، ١٩٦٠، ص٦١٠-٦١١.

- المفـــضل بن سلمة، (ت٢٩١هـــ) الفاخر، تحقيق عبد العليم الطحاوي، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، القاهرة، ١٩٦٠، ص١٧١.

- الثعالبـــي، (ت٤٢٩هـــ)، ثمار القلوب في المضاف والمنسوب، مطبعة الظاهر، القاهرة، ١٩٠٨، ص ١٠٢.

- الميداني، (ت٥١٨هـــ)، مجمع الأمثال، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، مطبعة السعادة، القاهرة، ١٩٥٩، ج١، ص١٩٥.

- الزمخـــشري (ت٥٣٨هـــــ)، المستقـــصى مـــن أمثال العرب، تحقيق محمد عبد المعيد خان، المطبعة العثمانية، حيدر آباد، ١٩٦٢، ج١، ص٣٦١.

- الشريشي، (ت٦١٩هـــ)، شرح مقامات الحريري، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، بيروت، ١٤١٨هـــ، ١٩٩٨، ج١، ص١٨٨.

- ابن منظور ، (ت٧١١هـــ)، لسان العرب، مادة (خرف).

- الزبيدي، (ت١٢١٣هـــ)، تاج العروس، مادة (خرف).

[2] روايـــة أحمد بن حنبل، في مسند أحمد بن حنبل، ج٦: ص١٥٧؛ رواية المفضل بن سلمة، في الفاخر، ص ١٦٩.

[3] الثعالبي، ثمار القلوب، ص١٠٢؛ الزمخشري، المستقصى من أمثال العرب، ج١، ص٣٦١.

فالناس الذين كانوا يستمعون إلى حديث خرافة كانوا إذا استمعوا إلى عجيب قالوا: " كأن هذا حديث خرافة"[1].

ويرسم حديث خرافة صورا لتشكل مكونات القص العجائبى، إذ يتوالد النص إلى نصوص أخرى على شاكلة الحكايات العجيبة ومئة ليلة وليلة. وتحضر عوالم الجان والمردة فى هذه الحكاية، كما يخرق إطارا الزمان والمكان لنصبح أمام الزمان العجائبي والمكان العجائبى. ويتكون هذا الحديث من حكاية إطارية (Frame – Story) محورها أن الجن سبوا خرافة فيلتقى خرافة بثلاثة رجال لكل واحد منهم قصة عجيبة، ويتوالد العجب كل مرة فنكون أمام العجاب. وكل واحد من هؤلاء الرجال الثلاثة يريد أن يستحوذ على إعجاب المتلقى (الجان)، كى يطلقوا أسر خرافة. وقد وظفت هذه الحكاية آليات العجائبى وهى التحول والزمان العجائبى. ففى الحكاية الأولى يتحول السارد من رجل إلى امرأة بعد شربه من بئر ماء سحرية، وتتزوج هذه المرأة المتحولة وتنجب ولدين ثم بعد ذلك تعود مرة أخرى رجلا بعد أن تشرب من البئر ذاتها. ومحور العجب هنا أن السارد يصبح له بهذا التحول العجائبى ولدان من ظهره وابنان من بطنه. وتثير هذه الحكاية إعجاب المتلقين الذي يعلقون عليها متماهين: " يا سبحان الله إن هذا أعجب شيء سمعناه"[2] فى حين يحكى سارد الحكاية الثانية حكايته، ويؤكد فيها للمتلقين أنها أعجب قائلا:" إن حدثتكم أعجب من هذا أتشركوننى فيه "[3]. ومحور الحكاية الأعجب تأتى على لسان السارد: " كان لى عم وكان موسرا، وكانت له ابنة جميلة، وكنا سبعة إخوة فخطبها رجل، وكان له عجل يربيه، فأفلت العجل ونحن عنده، فقال: أيكم رده فابنتى له، فأخذت خشبتى هذه، واتزرت ثم أحضرت فى أثره وأنا غلام، وقد شبت فلا أنا ألحقه ولا هو ينكل!" [4]. وتؤسس هذه الحكاية الزمان

---

(1) وكأن إصرار الناس على نسبة الحديث إلى خرافة يبرز لنا نمطا فريدا في تشكل الأنواع السردية، فالنوع هنا ينسب إلى إبداع فردي. وهناك حالات فريدة أخرى نسب فيها الإبداع إلى قبيلة فقيل الشعر العذري مثلا! أو ينسب إلى مكان فيقال: هذا رجل عبقري نسبة إلى عبقر، وادي الجان!

(2) الحكاية، رواية الفاخر، ص١٧١.

(3) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

(4) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

العجائبـــى، فزمن الحكاية يستغرق عمرا بأكمله يتحول فيها السارد من نضار الشباب إلى الشيخوخة. رتأتى الحكاية الثالثة لتكون هى الأعجب؛ إذ تتحول فى هـــذه الحكاية الأم الخبيثة إلى فرس أنثى، ويتحول فيها العبد الخبيث إلى فرس ذكر عقابا لهما[1].

وإذا صحت نسبة حديث خرافة في إسناده إلى الرسول (صلى الله عليه وسلم)، فإن هذا الإسناد من شأنه أن يدلنا على تقبل المنظور الثقافي الإسلامي بصورة ما (للعجيب) و (الخارق) عندما يتشكلان بعيدا عن كل ما من شأنه أن يشكك في منظومة القيم الدينية، وإذا ما انحصرا فقط في الأسمار والخرافات الليلية التي لا تؤثر على النسق الثقافي المهيمن. ولعل هذا ما قد يفسر لنا تقبل الخرافة في الوسط الإسلامي مقابل إقصاء الأسطورة التي تحيل على الأباطيل التي لا أصل لها.

وأحـــسب أن تكاذيب الأعراب[2] نوع أدبي سردي يمت بصلة القرابة إلـــى الخرافة. ويشير تخصيص المبرد بابا كاملا[3] للحديث عن هذه التكاذيب إلى أهمية حضور هذا النوع فى المرويات السردية العربية. ويعلق الزمخشري علـــى هذه التكاذيب بقوله: " هذه، أي التكاذيب، كلمة مشكلة قد اضطربت فيها الأقاويل حتّى قال بعض أهل اللغة أظنها من الكلام الذي درج ودرج أهله ومن كان يعلمه "[4].

وربمـــا كـــان للمبـــرد الفضل الكبير فى حفظ هذا النوع السردي من الانمحـــاء والانـــدثار. والتكاذيب التى أوردها تأخذ شكل الحكاية القصيرة أو الـــنادرة الموجـــزة، ولا يتسع فيها مجال الحكى السردي إلى فضاءات دلالية أكبـــر. وتكـــاد الـــتكاذيب تقترب من الأسطورة والخرافة عندما تورد حديث

---

(1) الحكاية، رواية الفاخر، ص ١٧١.

(2) الكـــذب: نقـــيض الصدق، والتكاذب مثل التصادق، وتكذبوا عليه: زعموا أنه كاذب، قال أبو بكر الصديق (رضـــي الله عـــنه):: " رسول أتاهم صادق فتكذبوا عليه وقالوا: لست فينا بماكث " ؛ وتكذب فلان: إذا تكلف الكذب؛ والتكذيب: أن يقال: كذبت. لسان العرب، مادة (كذب).

(3) انظر: المبرد، الكامل في اللغة والأدب، مؤسسة المعارف، بيروت، د.ت.ن، ج١، ٣٥٦-٣٦٥.

(4) الزمخـــشري، الفائـــق فـــي غريب الحديث، تحقيق علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، مطبعة عيسى البابي الحلبي، القاهرة، د.ت.ن، ج٣، ص٢٥٠.

: فالمبـــرد يـــورد حديـــثا مسندا إلى أبي عمر الجرمي. قال: سألت
.ة عن قول الراجز:

أهدموا بيتك لا أبالكا وأنا أمشي الدألا حوالكا

فقلـــت: لمـــن هـــذا الشعر؟ فقال: هذا يقوله الضب للحسل أيام كانت الأشياء تتكلم"[1]. ولعل التكذبة اللافتة من بين تكاذيب الأعراب ما رواه المبرد عـــن حـــديث تكـــاذب أعرابيين إذ يقول: " حدثني سليمان بن عبدالله عن أبي العميـــثل مولى العباس بن محمد قال: تكاذب أعرابيان، فقال أحدهما: خرجت مرة على فرس لي فإذا بظلمة شديدة فيممتها حتى وصلت إليها فإذا قطعة من اللـــيل لم تنته فما زلت أحمل بفرسي عليها حتى أنبهتها فانجابت، فقال الآخر: لقـــد رمـــيت ظبيا مرة بسهم فعدل الظبي يمنة فعدل السهم خلفه فتياسر الظبي فتياســـر السهم خلفه ثم علا الظبي فعلا السهم خلفه، فانحدر فانحدر عليه حتى أخذه"[2]. وفي هذه التكذبة تشارك بين المتلقي والسارد إذ يتحول المتلقي مرة إلـــى سارد ومرة أخرى إلى متلق؛ أي أن أدوار التلقي تتبادل. ولعل هذا هو الأصـــل فـــي التكاذب، فهو ليس كذبا يأتي من طرف واحد وإنما هو (تفاعل) يأتـــي مـــن أطـــراف عدة. وفي هذه التكذبة لا نجد عوالم الجان كما هو حال حديث خرافة. وإنما نكون أمام حدث يشبه أن يكون حدثا واقعيا، ولكن مبالغة ســـارده تدخله في باب العجيب والعجب. وأحسب بهذا أن كلمة (تكاذيب)، تعد إحدى تجليات العجيب إلى جانب كل من الخرافة والأسطورة.

ومـــن أوليات تشكل العجائبي في الثقافة العربية الإسلامية أيضا كتب التفسير والقصص النبوي.

---

(1) الكامل في اللغة والأدب، ج1، ص365.

(2) المصدر نفسه، ج1، ص357.

ثانيا: العجائبي في كتب التفسير والقصص النبوي:

لجأ بعض المفسرين إلى القص لتفسير النص القرآني، وقد وجدوا في هذا النص عنصرا مشكلا لتحويل القص إلى العجائبي. ولا أعني بقولي هذا أن تحويل القصص القرآني كان دأب كل المفسرين؛ فهناك مفسرون كانت رؤيتهم للنص محدودة بإطارهم المعرفي الذي لا يخرجون عنه، ومنهم على سبيل المثال الزمخشري الذي يتوجه بخطابه التفسيري في " الكشاف" إلى صفوة الصفوة فكان تفسيره بذلك انتقائيا معياريا محدودا برؤية العالم عند المعتزلة؛ أي الرؤية العقلانية. على حين يقترب الطبري في تفسيره مما عرف في الثقافة العربية الإسلامية بالمرويات الإسرائيلية (الإسرائيليات) التي تمثل (الثقافة الضد)؛ أي ثقافة الكتاب المحرف"[١]. وقد اشتمل تفسيره (جامع البيان في تأويل القرآن) على عدد من هذه المرويات أو الإسرائيليات التي كان وهب بن منبه من أهم مصادرها[٢].

وقد كان التحويل النصي الذي قام به الطبري وغيره من المفسرين مصدرا من مصادر القص العجائبي التي وظفها القصاص والوعاظ والمؤرخون. وأحسب أن هذا التحويل لم يقتصر في استقاء مادته على الإسرائيليات فقط، وإنما جمع إلى جانب هذه المرويات جانبا كبيرا من تصورات الذاكرة الشعبية ورؤاها للدين والتاريخ. وأثرت هذه التصورات

---

[١]انظر: سيزا قاسم – دراز، توالد النصوص وإشباع الدلالة: تطبيقا على تفسير القرآن، **مجلة ألف**، العدد ٨، الجامعة الأمريكية، القاهرة، ربيع ١٩٨٨، ص٣٨.

[٢]تشكك وديعة طه النجم في صحة بعض الروايات المنسوبة إلى وهب بن منبه إذ تقول: "إن الشك يبقى محيطا بمجموع ما نسب إليهم، وهب بن منبه وسلالته وأقربائه، من كتب منقولة أو مكتوبة لأن رواياتهم تنقل بصورة شفوية، ويتصرف فيها الرواة تصرفا ظاهرا"؛ وديعة طه النجم، مصادر القصص الإسلامية، **مجلة مجمع اللغة العربية، دمشق**، ج١، مجلد ٤٥، دمشق، شوال ١٣٨٩هـ/ كانون الثاني ١٩٧٠، ص٣٦٤.

ى في بروز القص الصوفي والسير الشعبية[1]. والتحويل النصي الذي م به بعض مفسري القرآن يدلنا على أن القصة القرآنية كانت نصا مفتوحا بلا للتلقي والتأويل في اتجاهات تفسيرية ونصية متنوعة؛ إذ كثيرا ما تتحول القصة الدينية الواحدة إلى روايات نصية متعددة[2]. وقد تنبه محمد اليعلاوي على أن قصة (عصا موسى) كانت منطلقا لسلسلة من الخرافات في شأن مناقبها العجيبة ومآربها الكثيرة مما أدى إلى أن تتفاعل نصيا مع تفسيرات المفسرين، وكتب الأدب العامة ككتاب (البيان والتبيين) للجاحظ[3].

وقد يتوسع بعض المفسرين ومنهم الطبري، على سبيل المثال، انطلاقا من آية قرآنية واحدة لخلق معطيات عجائبية. فالآية القرآنية التي تصف "إرم ذات العماد" لم يذكر أي تفصيل عنها سوى أنها ﴿لم يخلق مثلها في البلاد﴾[4]. وربما فتح هذا الوصف لهذه المدينة آفاقا من التأويل عند الطبري عندما تمثلها بوصفها "مدينة عجيبة ذات قصور عظيمة مبنية بالأحجار الكريمة"[5]. والحضور العجائبي في هذه التفسيرات والقصص يستوعب أيضا قدرا كبيرا من الأسطورة قبل الإسلام ممثلة في الجن والسعالي والغيلان المتشيطنة.

---

[1] انظر على سبيل المثال: النص المطول الوارد في سيرة عنترة بن شداد، ط١، المكتبة الثقافية، بيروت ١٣٩٩هـ/ ١٩٧٩م، م١، ص ص ٩-٦٩ (عن قصة النمرود مع سيدنا إبراهيم).

[2] انظر: محمد رجب النجار، التراث القصصي في الأدب العربي، مقاربات سوسيوسردية، ط١، منشورات ذات السلاسل، الكويت، ١٩٩٥، مجلد١، ص٣٩٢.

[3] انظر: محمد اليعلاوي، القصص القرآني، حوليات الجامعة التونسية،عدد ٤، تونس، ١٩٨٥، ص ص٣٦-٣٩.

[4] جاء ذكر إرم ذات العماد في سورة (الفجر: ٦، ٧، ٨) ﴿ألم تر كيف فعل ربك بعاد إرم ذات العماد التي لم يُخلقْ مِثْلها في البِلاد﴾.

[5] تفسير الطبري: المسمى جامع البيان في تأويل القرآن، ط١، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٩٢، مجلد ١٢ ص٥٦٦-٥٦٩.

وتوظف هذه المعطيات العجائبية لخدمة البطل النبوي[1]. وصورة هذا البطل النبوي كما تجلت عند هؤلاء المفسرين كانت النواة المولدة لصور أخرى مشابهة مثل مرويات المعراج، وكرامات الصوفية، وقصص الشيعة، والسير الشعبية. وهي جميعها تؤكد التفاعل النصي القائم في الأدب العجائبي في الثقافة العربية الإسلامية.

- ثالثا: العجائبي في كتب السيرة والتاريخ:

يبرز (العجائبي) في كتب السيرة النبوية وخاصة في المعجزات المنسوبة إلى محمد (صلى الله عليه وسلم). ولا أتحدث في هذا السياق عن المعجزات الثابتة صحتها بنصي القرآن والحديث الصحيح فهذه لا جدال فيها، وهي خارجة عن نطاق تناولي لأنني لن أجعل النص الإلهي مجالا لاشتغال العجائبي فهو منزه عن ذلك. وإنما يقع اشتغال العجائبي في حدوث تراكم نصي جعل هذه المعجزات الثابتة نصا حقلا مفتوحا لتولد معجزات أخرى لم ترد لا في القرآن ولا في الحديث الصحيح. وأحسب أن ابن سعد (ت٢٣٠هـ) صاحب (الطبقات الكبرى) كان داعيا إلى هذا التوليد الذي مارسه مبدعون من قبله، وأضاف إليه هو نفسه الشيء الكثير. وقد وصف هذه الأحداث الخارقة المنسوبة إلى الرسول (صلى الله عليه وسلم) بأنها "أعاجيب"[2].

---

[1] انظر: فاروق خورشيد، في الأصول الأولى للرواية العربية، ط١، الهيئة العامة المصرية للكتاب، القاهرة، ١٩٩٢، (المكتبة الثقافية؛ ٤٨٥)، ص١١٧-١١٨.

[2] الطبقات الكبرى، تحقيق سهيل كيال، ط١، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ١٤١٤هـ/ ١٩٩٤، ج١، ص١٢٠.

وربما مهدت كتب السيرة النبوية بما فيها من أعاجيب الدرب أمام نشأة كتابة تاريخية كثيرا ما يختلط فيها التاريخ بالأسطورة و(الغريب) (بالعجيب). وهـذا الـتداخل يـؤكد طبـيعة التفاعل النصي القائم بين المرويات السردية والمرويات السيرية والتاريخية. ويقدم لنا المسعودي (ت٣٤٦هـ) في (مروج الذهب) مادة عجائبية ضخمة تناولت التأريخ لبداية الخلق إلى زمن المسعودي. وقـد يتناول المسعودي شخصية تاريخية لاشك في وجودها فيحولها إلى مادة لموضـوع عجائبي؛ فقد أراد أن يعلل سبب ولوع الحجاج بسفك الدماء، وكان تعلـيله لـذلك مرتبطا بميلاد البطل العجائبي "الشيطاني". فقد " ولد [الحجاج] مـشوها لا دبر له، فثقب عن دبره، وأبى أن يقبل ثدي أمه أو غيرها فأعياهم أمـره"[١]. ويزداد حدث الميلاد عجائبية عندما يتصور الشيطان على صورة الحـارث بـن كلـدة الذي ينصح أهل الحجاج بذبح جدي أسود " ففعلوا ذلك وأولغوا الحجاج في دمه، وطلوا به وجهه، فكان لا يصبر عن سفك الدماء"[٢].

وقـد وقف ابن خلدون (ت٨٠٨هـ) من هذه المرويات العجائبية التي أوردها كتاب التاريخ والسير من أمثال المسعودي والطبري وسواهما، موقف المنكـر لهـا الداعي إلى إيجاد رؤية عقلانية "تبعدنا عن غريزة الخرافة من روايـات، وحكايات، واعتقادات قديمة، أو جديدة"[٣]. وأرجع ابن خلدون هذه المـرويات العجائبـية إلـى اعـتماد ناقلـيها علـى تأويل سلبي غير فاعل، " فكثيـرا ما وقع للمؤرخين والمفسرين وأيمة النقل من المغالط في الحكايات

---

[١] مروج الذهب، تحقيق عبد الأمير مهنا، ط١، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٩١،ج٣، ص١٤١.

[٢] المـصدر نفسه، ج٣، ص١٤. أحسب أن البعد العقائدي " الشيعي" عند المسعودي كان مسؤولا عن تشكيل هذه الصورة لقائد أموي (الحجاج بن يوسف).

[٣] عـبد الهـادي عـبد الـرحمن، التاريخ والأسطورة، ط١، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٩٤، ص١٢١.

والوقائع لاعتمادهم على مجرد النقل غثا أو سمينا، ولم يعرضوها على أصولها، ولا قاسوها بأشباهها"[1]. ويحفل المعجم الخلدوني بتأسيس حقول دلالية مرادفة للمرويات العجائبية، أذكرها هنا لأهميتها في بيان **رؤية العالم** عند ابن خلدون في ما يتصل بهذه المرويات التي هي عنده:

- **الخرافات** "وهذا هو الصحيح من أخبارهم، ولا يلتفت إلى خرافات العامة بينهم"[2].
- **المزاعم** "ومزاعم كلها أشبه بالخرافات"[3].
- **الغرائب** "هذه الأخبار لولوع النفس بالغرائب وسهولة التجاوز على اللسان، والغفلة على المتعقب"[4].
- "**الحكايات** التي أشبه بالأقاصيص الموضوعة التي هي أقرب إلى الكذب المنقولة في عداد المضحكات"[5].
- و"**هي الحكايات الواهية**"[6].
- و"**هي أخبار القصاص الواهية**"[7].

- رابعا: العجائبي في قصص الإسراء والمعراج:

تشكل المرويات السردية لحادثة الإسراء والمعراج مصدرا من مصادر القص العجائبي في السرد العربي القديم. ولا أعني بالعجائبية في نصوص

---

[1] ابن خلدون، **المقدمة**، تحقيق حجر عاصي، ط١، دار ومكتبة الهلال، بيروت، ١٩٨٣، ص١٧.
[2] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.
[3] المصدر نفسه، ص٢٠.
[4] المصدر نفسه، ص١٧.
[5] المصدر نفسه، ص٢١.
[6] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.
[7] المصدر نفسه، ص٢٣.

المعراج ما جاء من آيات قرآنية كريمة وأحاديث صحيحة تؤكد صحة وقوع هذه الحادثة[1]. ولكني أعني الأحاديث الضعيفة أو الموضوعة عن الإسراء والمعراج التي أحسب أنها كانت النص المولد لذاكرة شعبية اشتغلت بتحويل النص المعراجي إلى قصة مشبعة من خلال إدخال نصوص أخرى في نسيجها وهو ما أسمته سيزا قاسم (الإشباع التوليدي)[2]. وهكذا تحول النص المولد إلى تجليات ثرة وجدت طريقها إلى نثر المتصوفة فكان لدينا معراج الحارث المحاسبي (ت٢٤٣هـ)، ومعراج أبي يزيد البسطامي (ت٢٦١هـ)، ومعراج النفري (ت٣٥٤هـ)، ومعراج محيي الدين بن عربي (ت٦٣٨هـ)، ومعاريج صوفية أخرى وفلسفية[3]. كما تجلى النص المعراجي في سياق آخر هو الثقافة غير العالمة أو الثقافة الشعبية التي "تعتمد أساسا الحكاية والنقل الشفاهي"[4]. وحتى لو وجدنا نصا مكتوبا للمعراج في هذه الثقافة فإن هذا النص لا يقف دليلا على ثبات النص المحول. إذ إن هذا النص " قد أخذ ينمو ويتطور على مر العصور منفتحا ومستوعبا عناصر ومصادر غير إسلامية، من وثنية وعبرية ونصرانية دخلت إليها، أي قصة المعراج، عن طريق

---

[1] الدليل القرآني على صحة حادثة الإسراء الآية الأولى من سورة الإسراء ﴿سبحان الذي أسرى بعبده ليلا من المسجد الحرام إلى المسجد الأقصى الذي باركنا حوله لنريه من آياتنا إنه هو السميع البصير﴾. أما الدليل الثاني فهو دليل مستقى من الحديث النبوي الشريف من خلال ورود مجموعة من الأحاديث الصحيحة عن هذه الحادثة بشقيها الإسراء والمعراج جاءت في صحيح البخاري، وصحيح مسلم وكتب السنن الأخرى. انظر: عمرو عبدالمنعم، الصحيح من قصة الإسراء والمعراج، ط١، دار الصحابة للتراث، طنطا، ١٤١٣هـ/ ١٩٩٣، ص ص ١٤-٢٨.

[2] انظر: سيزا قاسم، توالد النصوص وإشباع الدلالة: تطبيقا على تفسير القرآن، ص٥٢.

[3] انظر: جمال محمد عودة مقابلة، حادثة الإسراء والمعراج وتجلياتها في النثر العربي، رسالة دكتوراه، الجامعة الأردنية، آب ١٩٩٦، ص ص٤٧-٨٢.

[4] محمد الجابري، تكوين العقل العربي، ط٦، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ٢٠٠٠م، ص ص ١٨٨-١٨٩.

التصوف والفولكلور الشعبي كما دخلت عن طريق التراث الحي الذي تناقلته الأجيال كابرا عن كابر"[١].

وسنقف عند نص المعراج لابن عباس كما ورد في الرواية الشعبية لكونها نصا يصوغ لنا معالم أدب عجائبي بكر قد يشكل مع أحاديث المعراج التي أوردها ابن إسحاق في السيرة ملامح تطور قصة المعراج "من صيغة الحديث والخبر إلى صيغة القصة الكاملة"[٢]. وكأن الذاكرة الشعبية تتوسل بابن عباس ابن عم الرسول (صلى الله عليه وسلم) لبيان صحة مروياتها موظفة في ذلك صلة القرابة، وكون ابن عباس روى عن الرسول (صلى الله عليه وسلم) أحاديث نبوية عدة[٣].

وتحافظ رواية ابن عباس الشعبية على إطار الحكاية الأصل؛ أي حديث الإسراء والمعراج كما ورد في الحديث الصحيح. وتتألف هذه الرواية الشعبية من أقسام ثلاثة: أولها الإسراء من مكة (الحرم) إلى القدس (المسجد الأقصى)، وثانيها العروج من المسجد الأقصى إلى السموات العلى ومنها إلى سدرة المنتهى، أما ثالثها فهو العروج من سدرة المنتهى إلى قاب قوسين أو أدنى. والراوي الأول لهذه الحادثة هو الرسول (صلى الله عليه وسلم). ولكن

---

[١] نذير العظمة، المعراج والرمز الصوفي، ط١، دار علاء الدين، دمشق، ٢٠٠٠، ص٥.

[٢] المرجع نفسه، ص٨.

[٣] جمع الوعاظ والقصاص أحاديث ابن عباس الصحيحة والموضوعة عليه فشكلوا بذلك نصا يستند في صحة نسبته إلى رواية أم هانئ زوج الرسول صلى الله عليه وسلم، وإلى رواية ابن عباس ابن عم الرسول صلى الله عليه وسلم. وقد تشكك البيهقي (ت٤٥٨هـ) في (دلائل النبوة) في صحة ما أورده محمد بن إسحاق بن يسار من حديث ابن عباس عن الإسراء والمعراج قائلا "إن صحت الرواية": أي الرواية عن أم هانئ وعن ابن عباس، انظر البيهقي: دلائل النبوة، تحقيق عبد المعطي قلعجي، ط٢، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٧٠، ص ٤٠٥. وفي الصفحة نفسها رؤيا جابر بن أبي حكيم رسول الله في المنام، إذ يقول جابر لرسول الله: "يا رسول الله إن أناسا من أمتك يحدثون عنك في المسرى بعجائب، فقال لي: ذلك حديث القصاص".

يتحول الراوي الثاني وهو ابن عباس من متلق لما قاله الرسول عن المعراج إلى فاعل حقيقي في النص عندما يتدخل بين الحين والآخر في صياغة العوالم السردية العجائبية.

ويظهر الراوي المجهول فجأة عندما يكون الرسول صلى الله عليه وسلم في السماء الخامسة يشاهد ملك الموت من خلال إشارة دالة في النص، وهي "قال المؤلف رحمه الله تعالى: اللهم إنا نسألك بحقك العظيم. وبحق اسمك الكريم أن لا ترينا وجهه، [أي وجه ملك الموت]، ووجه مالك خازن النار بقدرتك وحولك ياذا الجلال والإكرام .."[١].

وتمثل مشاهد السرد العجائبي النواة الرئيسة المشكلة لهذه القصة الشعبية. ونجد هذا في وصف البراق، ووصف ملك الموت، ووصف صور العذاب في النار وخاصة عذاب النساء،ووصف الحجب والسموات الأسطورية وتكويناتها العجائبية من زمرد، ونحاس، وحديد، وذهب[٢]. ونجد أيضا الوصف العجائبي للملائكة، وهذا الوصف لا نجده لا في القرآن الكريم ولا في السنة النبوية الصحيحة. إذ يصف ابن عباس ملكا عظيم الخلقة بأنه "راكب على فرس من نور، وعليه حلة من نور. وهو موكل بسبعين ألف ملك، مسومين بأنواع الحلى والحلل، بيد كل واحد منهم حربة من نور، وهم جند الله تعالى"[٣]. ويصف ابن عباس أيضا ملكا آخر نصفه من ثلج ونصفه من نار فلا النار تذيب الثلج [هكذا]، ولا الثلج يطفئ النار، له ألف رأس في كل رأس ألف وجه، وفي كل وجه ألف فم، في كل فم ألف لسان، يسبح الله تعالى بألف

---

[١] ابن عباس، قصة الإسراء والمعراج، مكتبة القاهرة، القاهرة د.ت، ص١٦.

[٢] إنها أشبه ما تكون بالمدن الأسطورية في جغرافيا الوهم المتخيلة عند الرحالة العرب القدامى مثل مدينة النحاس ومدينة شداد بن عاد ذات الأعمدة الذهبية.

[٣] ابن عباس، قصة الإسراء والمعراج، مصدر سابق، ص٨.

لغـــة لا يشبه بعضها بعضا"[١]. ونلاحظ هنا تدفق السرد العجائبي الذي يكاد يكـــون ممـــتدا إلى ما لا نهاية؛ إذ الألف تعني العدد الذي ينفتح على المطلق. وينتهـــي هذا السرد بعد تكثيف المكونات العجائبية وإدخال المخلوقات الغريبة والخارقـــة ممـــا يـــؤدي إلى خلق السرد الاختلاقي الذي تكون أظهر وظائفه "التحكم التلاعبي والسيطرة والتأثير على المتلقي، وممارسة سلطة القوة المدبرة علـــيه"[٢]. والذي يمارس هذه السلطة هو الراوي المجهول الذي يختبئ وراء قناعي (الرسول) وابن عباس. وقد يسفر هذا الراوي عن وجهه فجأة ثم يعود للاختـــباء كي يمارس سلطته في الخفاء. ويؤكد هذا السارد الحاضر/ الغائب نجاحـــه تمامـــا في هذه اللعبة بعد أن يستحوذ على فضاء المستمعين والمتلقين الـــذين يتماهون مع لعبة السرد "فلما سمع المسلمون ذلك [أي عجائب الإسراء والمعـــراج وخـــوارقه] فرحوا فرحا شديدا، وضجوا بالتهليل والتكبير، وخرج رسول الله صلى الله عليه وسلم والمسلمون من حوله، وهو بينهم كالقمر، وهم حوله كالنجوم، وأسلم في ذلك اليوم أربعة آلاف رجل ..."[٣].

ولـــم يقتـــصر تأثر الذاكرة الشعبية بمادة الإسراء والمعراج على هذه الرواية الشعبية فقد ظهرت روايات شعبية أخرى مع بعض الفوارق الأسلوبية.

---

[١] ابن عباس، قصة الإسراء والمعراج، ص٩.

[٢] كمال أبو ديب، المجلسيات والمقامات والأدب العجائبي، مجلـــة فصول، مجلد ١٤، العدد ٢٤، القاهرة، شتاء ١٩٩٦، ج٢، ص٢٤٤.

[٣] ابن عباس، قصة الإسراء والمعراج، مصدر سابق ص١٦.

مثل قصة (المعراج) للبرزنجي (ت١١٧٧هـ) وغيرها[١] الأمر الذي يؤكد أن تفاعلا نصيا كبيرا دار حول هذا النص المولد؛ أي قصة المعراج[٢].

خامسا: كرامات الصوفية:

يؤسس النص الكراماتي رؤية معينة للعالم حيث خرق العادات والسنن وتجسيد الأماني من خلال فعل الخرق العجائبي. وتؤيد أدبيات المتصوفة هذا الخـــرق عندما تحاول أن تؤطر فعل الكرامات. فالكرامة كما يعرفها اليافعي "حـــدث خـــارق للعـــادة يجريه الله على يد الأولياء وغير الأولياء من عباده الصالحين من حيث لا يدرون ولا يعلمون، غير مقرون بدعوى النبوة. وهذا الخـــرق جائز عقلا وواقع نقلا"[٣]. ولسنا معنيين هنا بمناقشة صحة الكرامات أو إنكارهـــا وإنما نحن معنيون ببيان الكرامة من حيث كونها نصا سرديا، من نـــصوص العجائبي في الثقافة العربية الإسلامية، تعرض للتحويل في انتقاله مـــن الدوائـــر الشفاهية إلى الدوائر الكتابية في حلقة متصلة. وتعرض أيضا لتفاعل نصي، كما هو حال مرويات المعراج، جعله منفتحا على أنساق ثقافية، وعقائدية، وتاريخية، واجتماعية مما أدى إلى تنوع صور العجيب والخارق في هذه الوحدات السردية الكراماتية.

---

[١] انظـــر: جمـــال محمـــد عـــودة مقابلة، حادثة الإسراء والمعراج، ص١١٠-١١١، وانظر: محمد محمود الدروبـــي، مـــئة كتاب عن الإسراء والمعراج، مجلة الزهراء، مجلد٢، عدد ٦، ١٤١٥هـ/ ١٩٩٥، ص ص ٦٤-٦٥.

[٢] وجـــد القصاص في حديث الإسراء والمعراج معينا لا ينضب فأدخلوا فيه قدرا كبيرا من العجائبية حتى قال الذهبـــي عـــنه: "إنه أصبح أشبه بأحاديث القصاص"؛ انظر: ابن الجوزي، كتاب القصاص والمذكرين، تحقيق قاسم السامرائي، ط١، دار أمية للنشر والتوزيع، الرياض، ١٤٠٣هـ، مقدمة المحقق، ص٣٤.

[٣] اليافعـــي، عفـــيف الدين، روض الرياحين في حكايا الصالحين، تحقيق محمد عبد الرحمن ويس، ط١، مكتبة أسامة بن زيد، حلب، ١٩٩٥، حاشية ص ٣٧.

ولا يقتصر العجيب في هذه الكرامات على فعل الكرامة فقط إنما يتعدى ذلك ليشمل البطل الصوفي الولي، ويشمل كذلك الزمان والمكان السرديين. ويصبح "خرق العوائد" لهؤلاء الأولياء عادة، وهي عبارة صوفية مأثورة. وقد اتخذ هذا الخرق أشكالا محددة جعلها اليافعي (ت٧٦٨هـ) في عشرة أنواع أصلية[١]. وزادها النبهاني (ت١٣٥٠هـ) لتبلغ خمسة وعشرين نوعا أصليا، وما لا حصر له من أنواع فرعية[٢].

ويعد عبد القادر الجيلاني (ت٥٦١هـ) من أكثر المتصوفة الذين حظوا بالكرامات ولا سيما بعد وفاته. ومما يرويه النبهاني عنه "أن رجلا جاء عبد القادر الجيلاني وقال: اختطف الجان ابنتي فقال له: اذهب إلى محل كذا وخط دائرة وقل عند خطها: باسم الله على نية عبدالقادر. ففعل الرجل كما أمره، فمر عليه الجن زمرا زمرا إلى أن جاءه ملكهم، فوقف بإزاء الدائرة وقال له: ما حاجتك؟ قال: فذكرت له البنت فأحضر من اختطفها ودفعها إلي، وضرب عنق الجني فقلت له: ما رأيت كامتثالك لأمر الشيخ، فقال: نعم إنه لينظر من داره إلى المردة منا، وهم بأقصى الأرض فيفرون من هيبته"[٣]. وكما هي الحال في قصص مرويات المعراج الشعبية فإن متلقي كرامات الصوفية يتماهى مع فعل السرد الاختلاقي.

وقد يحول النص الكراماتي شخصية تاريخية حقيقية إلى شخصية عجائبية تتفاعل نصيا مع الحلم والأسطورة. وأحسب أن الصوفي نجم الدين كبري (ت٦١٨هـ) تحول في نصوص الشعراني والنبهاني إلى صاحب

---

[١] انظر: اليافعي، عفيف الدين، روض الرياحين في حكايا الصالحين، ص ١٤ وما بعدها.

[٢] النبهاني، جامع كرامات الأولياء، تحقيق ومراجعة إبراهيم عطوة عوض، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ١٤١٤هـ/١٩٩٣، ج١، ص٥٥.

[٣] المصدر نفسه، ج٢، ص٢٠٣.

كرامات عجائبية. فهولاكو يستأذن من هذا الصوفي قبل دخول بغداد لتدميرها؛ فيرد نجم الدين على رسل هولاكو قائلا: "ليدخل يضرب هذه الرقبة، ثم يضرب رقبة فلان وفلان، ثم ثلثي أهل البلد جف القلم بما هو كائن"[1]. وكأن السرد يقوم هنا بوظيفة استباقية أو استشرافية تؤكد ما هو آت.

ولعل كرامات الصوفية التي ما تزال حتى الآن ماثلة في الذاكرة الشعبية تحيلنا على نص عجائبي آخر هو المتخيل الشيعي[2].

- سادسا: العجائبي في المتخيل الشعبي الشيعي:

يعد العجائبي بتشكيلاته من الآليات التي يلجأ إليها المتخيل السردي الشيعي بشقيه المكتوب والمروي. ويتنوع هذا المتخيل الشعبي بين أسطورة، ونص كراماتي، وسيرة شعبية. ويسم هذا التنوع الذاكرة الشعبية الشيعية بالقدرة على توظيف تقنيات تحويل النصوص للانتقال بوساطة العجائبي من الثقافة العالمة إلى الثقافة الشعبية المهمشة. أي أن المتخيل الشيعي يتوسل بأنساقه العرفانية[3] وبأنساقه الثقافية والعقائدية حول الإمام المعصوم إلى تحقيق نمط معرفي مضاد للسلطة المهيمنة سواء أكانت سياسية أو دينية.

---

(1) النبهاني، جامع كرامات الأولياء، ج٢، ص٢٧٥، انظر: الشعراني، لطائف المنن والأخلاق في بيان وجوب التحدث بنعمة الله على الإطلاق. مطبعة بولاق، القاهرة، ١٨٧١، ص٢٠.

(2) انظر: هناك عدد من الدراسات الحديثة حول موضوع الكرامة الصوفية منها:

- يوسف زيدان، كرامات الصوفية: نص أدبي مضاد للتصوف، مجلة فصول، مجلد ١٣، عدد٣، القاهرة، ١٩٩٤، ص ص ٢٢٣-٢٣٣.
- طارق عروس، كرامات الصوفيين وفقا للتحليل الفني، رسالة ماجستير، جامعة تشرين - دمشق، ١٩٩٨.
- محمد أبو الفضل بدران، أدبيات الكرامة الصوفية: دراسة في الشكل والمضمون، ط١، مركز زايد للتراث والتاريخ، أبو ظبي، ٢٠٠٢م.

(3) العرفان عند الشيعة: انظر: محمد عابد الجابري، بنية العقل العربي، ط٦، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ٢٠٠٠م، (الفصل الثالث النبوة والولاية، العرفان الشيعي والزمان الدائري)، ص٣١٧-٣٤٣.

وقد عبرت الذاكرة الشعبية الشيعية عن احتفاء واسع بالعجائبي. ونمثل لهذا الاحتفاء بمسرح التعازي الشيعية الذي يشكل فيه (علم زنكي)[1] أو لسان الشمر جزءا لا يتجزأ من سينوغرافيا المسرح. ويرمز علم (زنكي) بحسب الأسطورة الشعبية المتداولة في المتخيل الشيعي إلى لسان الشمر[2] الذي مسخ بعد مقتل الحسين، رضي الله عنه، في كربلاء إلى كلب أسود مسعور راح يركض لاهثا من العطش، وهام على وجهه في الصحراء القاحلة بعد أن احترقت بشرته، وأصبحت سوداء داكنة. ومن شدة الحرارة والعطش تدلى لسانه خارج فمه[3]، وهام في الصحراء يركض لاهثا. وكأن الذاكرة الشعبية الشيعية أرادت الثأر للحسين بعد استشهاده في كربلاء فصورت قاتله بأبشع صورة يمكن تصورها، وهي صورة الكلب الأسود اللاهث.

وتمثل بعض الكرامات الواردة عند المطهر الحلي في (ت٧٢٦هـ) في (منهاج الكرامة في معرفة الإمامة) الزمان العرفاني الدائري، وهو زمان ممتد في قلوب الشيعة في انتظار اكتمال الدورة أي "دورة غيبة الإمام ورجوعه"[4]. ويستطيع الزعيم الشيعي، وفقا لهذا المنظور الزماني وبفضل

---

[1] علم زنكي أو لسان الشمر: "هو لسان كبير مصنوع من النحاس الرقيق المنقوش بكلمات وأشكال هندسية ورسوم وتشكيلات فولكلورية، واللسان طويل ممدود إلى الأمام ويتحرك عند السير به مرة إلى أعلى وأخرى إلى أسفل في حركة متتالية، ويستخدم في مواكب العزاء الحسينية"، إبراهيم الحيدري، تراجيديا كربلاء، سوسيولوجيا الخطاب الشيعي، ط١، دار الساقي، بيروت، لندن، ١٩٩٩.

[2] الشمر هو: الشمر بن ذي الجوشن حز نحر الحسين ورفع رأسه على رمح طويل. انظر: تاريخ الطبري، تاريخ الأمم والملوك، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٨٨، مجلد ٣، ص٣٠٥ وما بعدها.

[3] يذكر الحيدري في تراجيديا كربلاء، ص١١٣، (هامش)، أن هذه الأسطورة خرافة، ولم يجد لها أي ذكر في كتب التاريخ والمقاتل والمجالس الحسينية الرصينة.

[4] الجابري، تكوين العقل العربي، ص٣٣٨.

كـراماته المستعددة، أن يختـرق القوانين الموضوعية التي تتحكم في الوجود الكلي"[1].

وتأسيساً علـى هذا فإنّ البطل أو الزعيم الشيعي يكسر خطية الزمن فـيحوّل الزمان الموضوعي إلى زمان دائري خاص بالإمام. ومن أمثلة هذا التحويل ما ذكره المُطهّر الحلّي عن رد علي بن أبي طالب الشمس بعد مغيبها إذ يقـول[2]: "فلما أراد علي بن أبي طالب أن يعبر الفرات ببابل، اشتغل كثير من أصحابه بتبعير دوابهم، فصلى بنفسه في طائفة من أصحابه العصر وفاتت كثيـراً مـنهم، فـتكلّموا في ذلك، فسأل الله رد الشمس فُردّت، ونظمه السيد الحميري في قصيدته المذهبة فقال:

رُدَّتْ عليــه الشـمسُ لما فاته	وَقْتُ الصَـلاةِ وقَدْ دَنَـتْ للمَغْربِ
حَتَى تَبلَّج نـُورُها في وَقْتـِه	للعصـرِ ثم هَوَتْ هُويَّ الكَوْكَـبِ
وعليـه قدْ حُبِسَـتْ ببابلَ مرةً	أخرىَ ومـا حُبِسَـتْ لخلقٍ معربِ
إلاَّ لأحْمَـدَ أولَـهُ ولردِّهـا	ولحبسـها تأويلُ أمـرٍ مُعْجِـبِ

وهكـذا فإنَّ ثقافة العامة تخلق الزعيم الشيعي المدهش ذا القدرة الفائقة علـى خلق العجائب والغرائب؛ أي ما يسميه روديتسون "مفهوم الألق الديني

(1) محمـد الجويلـي، الـزعيم السياسي في المخيال الإسلامي بين المقدّس والمدنّس، ط1، دار سراس للنشر، تونس، ١٩٩٢، ص١١٩.

(2) القـصيدة المذّهـبة في مدح أمير المؤمنين علي بن أبي طالب للسيد الحميري مع شرح الشريف الرضي، تحقيق محمد الخطيب، ط1، دار الكتاب الجديد، بيروت، ١٩٧٠، ص ص ١٠٦ – ١١٠.

الكلي أو الكاريزم الكلي"[١]. ويتقبل المتخيّل الشعبي الشيعي هذا الألق الديني على أنه "كرامات تتميز عن أفعال السحر والشعوذة"[٢].

وإلـــى جانب نصي الأسطورة والكرامة العجائبيين يشمل العجائبي في المتخيّل الشعبي الشيعي كذلك السيرة الشعبية. ومن أظهر السير الشعبية التي أحـــسب أنهـــا من إبداع المتخيّل الشيعي قصة "فتوح اليمن الكبرى المعروفة برأس الغول"[٣]. وتأتي هذه السيرة مسندةً إلى المؤرخ القصصي أبي الحسن بن عبد الله البكري، ويرد فيها اسم محمد بن إسحاق الكَلبي. إذ يقول الراوي: " وبعد فهذا كتاب فتوح اليمن المعروف بـــ (رأس الغول) عن سيدنا الشيخ أبي الحـــسن بن عبدالله البكري، رضي الله عنه، ونفعنا به آمين. قال: حدثنا محمد بن إسحاق الكَلبي، عن الأعمش، عن ابن عبّاس، رضي الله تعالى عنهما حديثاً فـــي الـــصحيح ..."[٤] ولكن أحسب أن هذه الإحالة المرجعية، وهذا الإسناد لا

---

[١] Maxime Rodinson, La place du merveilleux et de létrange dans la conscience du monde muslman médiéval, pp 184. نقلاً عن: محمد الجويلي، الزعيم السياسي في المخيال الإسلامي بين المقدّس والمدنّس، ص١٢٢.

[٢] Mecel Mauss, Sociologie et authropologie, p 12-15. نقلاً عن: محمد الجويلي، مرجع سابق، ص١٢٢.

[٣] **انظر: قصة فتوح اليمن الكبرى، المعروفة برأس الغول، صحّحها فضيلة الشيخ محمد سالم الحبس، المكتبة الشعبية، بيروت، ١٣٩١هـــ/ ١٩٧٢م.**

[٤] قـــصة فـــتوح الـــيمن الكبرى، ص٢، وأبو الحسن البكري، أحمد بن عبدالله بن محمد (ت٢٥٠هـــ/٨٦٥م) قصـــصي، قـــال فـــيه الذهبي: " واضع القصص التي لم تكن قط" ونعته بالكذّاب الدجّال. وقال: يقرأ في سوق الكتبيـــين كـــتاب "ضـــياء الأنوار"، و "رأس الغول"، و "شر الدهر"، وكتاب "كلندجة"، و " حصن الدولاب"، و "الحـــصون الـــسبعة وصـــاحبها هـــضّام ابن الحجّاف وحروب الإمام علي معه ". ولم يذكر الذهبي وفاته ولا عـــصره. الزركلي، الأعلام، مجلد ١، ص١٥٥-١٥٦. ولم أقع في التراجم على مؤرخ قصصي اسمه محمد بـــن إســـحاق الكلبي. وربما كان المعني به هشام بن محمد الكلبي المتوفى (-٢٠٤هـــ)؛ أو المؤرخ محمد ابن السائب الكلبي المتوفى (-١٤٦هـــ)، أو محمد بن إسحق المطلبي المتوفى (-١٥٠هـــ).

يعــدوان كونهما حيلة سردية يستند إليها النص لتحقيق نسبته في الانتماء إلى الثقافة الدينية العالمة.

ولا تختلف سيرة (رأس الغول) عن حكاية (غزوة وادي السيسبان وما جــرى فــيها للإمام علي بن أبي طالب)[1]؛ فهما تشتركان معا في الموضوع theme وفــي الحوافــز motives. ولا تخــتلفان إلا في بعض التفصيلات الــصغيرة الخاصــة بأسماء الشخوص. ففي سيرة (رأس الغول) يؤدي قدوم امرأة عجوز من اليمن على رسول الله (صلى الله عليه وسلم) شاكية ظلم رأس الغــول وتجبره، إلى تجييش الرسول (صلى الله عليه وسلم) الجيوش لقتال هذا الظالم المتجبر. وفي حكاية (غزوة وادي السيسبان) يكون الحافز المحرك لها أن الملك الغطريف يخطب حسنة بنت الملك الضيغم فتطلب منه رأس الرسول (صــلى الله عليه وسلم)، وابن عمه علي، رضي الله عنه، مهرا لها. ويبرز الحدث العجائبي في سيرة رأس الغول بعد استنجاد الرسول بعلي بن أبي طالب بعــد رجحــان كفــة الكفار. ويلتقي الإمام (علي) بشمروخ شيخ الجان الذي يتــشرف بدعــوته إلــى طعامه قائلا: "أسألك بحق النبي أن تشرفنا هذه الليلة بإقامــتك عــندنا ليحصل لنا ببركتك كل الهنا، ويبعد عنا بفضلك كل العنا"[2]. وتتوالــى الأحــداث العجائبية في مشاركة جبريل والملائكة لنصرة المسلمين فتخيلنا هذه السيرة الشعبية بذلك على غزوة بدر. ويتشكل العجائبي في حكاية (وادي السيــسبان) في طي الأرض وإمحاء المسافات الزمانية والمكانية. "فقد أراد الله ســبحانه مــن الرياح أن تحمل الإمام عليا وجواده، وفاطمة، والناقة، والحسن، والحسين، والجارية فضة فما كان غير ساعة حتى وصل الإمام ومن

---

[1] انظــر: غزوة وادي السيسبان وما جرى فيها للإمام علي بن أبي طالب، مجموع لطيف به خمس قصص، دار إحياء العلوم، د. ت.

[2] المصدر نفسه، ص ٤٢.

معـــه بعـــسكر الإسلام"[1]. وتنتهي سيرة (رأس الغول) و(حكاية غزوة وادي السيسبان) بانتصار المسلمين على الكفار.

وقد حول المتخيل الشعبي في كلا النصين؛ نص السيرة والحكاية، حدثا تاريخـــيا هو سرية علي بن أبي طالب إلى اليمن[2] إلى نوع سردي له هويته الخاصـــة فـــي إنتاجه وتلقيه هو الأدب العجائبي. ويبرز هذا المتخيل الشعبي رؤية معينة للعالم تجعل الإمام علي بن أبي طالب بطلا خارقا. ونجد في هذا المتخـــيل "قـــسمات مـــوحدة، وعناصر خاصة، لا تختلف إلا باختلاف بعض مكـــونات القـــصة وعوالمها الشيء الذي يدفع في افتراض وجود بنية مكانية واحدة لها نفس المحددات والمواصفات"[3].

---

[1] غزوة وادي السيسبان وما جرى فيها للإمام علي بن أبي طالب، ص٤٢.

[2] لـــم يـــتجاوز ذكـــر ابـــن إســـحاق لـــسرية علي بن أبي طالب إلى اليمن سوى بضعة أسطر عن موافاة علـــي فـــي قفـــوله مـــن اليمن رسول الله في الحج. انظر: ابن هشام، السيرة النبوية، تحقيق مصطفى السقا، إبـــراهيم الأبياري، عبد الحفيظ شلبي، ط٣، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ١٤٢١هـ/٢٠٠٠م، ج٤، ص ص ٢٥٨-٢٥٩.

ولكـــن الـــنص القصـــصي الذي يتعرض للحدث نفسه يقدم إلينا (رأس الغول) في مئة وإحدى وتسعين صفحة وأزيد من مئة صفحة لقصة (غزوة وادي السيسبان).

[3] سعيد يقطين، تلقي العجائبي في السرد العربي الكلاسيكي، غزوة وادي السيسبان نموذجا، في نظرية التلقي إشـــكالات وتطبيقات، ط١، منشورات جامعة الملك محمد الخامس، الرباط، ١٩٩٥، ص٩٨. انظر أيضا: نبيلة إبـــراهيم، الـــسيرة النـــبوية بين التاريخ والخيال الشعبي، عالم الفكر، الكويت، مجلد١، عدد ٤، يناير فبراير، مـــارس ١٩٨٢، ص ص٣٥٦-٣٥٧ في حديثها عن قصة معاذ بن جبل وقصة علي في حرب تبوك. ويذكر أمين عبد المجيد بدوي أنه "منذ أواخر القرن التاسع الهجري ظهرت ملامح مذهبية شجع على رواجها فيما بعد اتخـــاذ المذهب الشيعي الاثني عشري مذهبا رسميا للدولة في فارس مستهل القرن العاشر، وأقدم ما بين أيدينا مـــنها (خادرات نامة) وهي من القصص الحماسي الشيعي، وتدور حول بطولة علي بن أبي طالب وبلائه في حـــرب الإنـــس والجن في ثوب قرآني أسطوري يجسم عقلية عوام الشيعة وعقيدتهم في شجاعة علي بن أبي طالب وشخصيته الدينية. وناظم هذه الملحمة هو محمد بن حسام الدين المشهور بابن حسام من شعراء القرن التاســـع المتوفـــي ســـنة ٨٧٥هـــ/ ١٤٧٠م)، القصة في الأدب الفارسي، ط١، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت ١٩٨١، ص٨٤.

– سابعا: نص الرحلة والجغرافيا العجائبية:

تساعدنا نصوص الرحلات المبكرة التي خلفها لنا عصر التدوين على استجلاء مكونات العجائبي في هذه الرحلات. ومع أن العجائبي في نص الرحلة كثيرا ما يرد في نسق عقائدي إسلامي متشابها بذلك مع نصوص الكرامات الصوفية، ونصوص المتخيل السردي الشيعي فإنه لا يجب تناول العجائبي في نص الرحلة بعنصر المقايسة بين ما كان وما هو كائن؛ أي بين حاضرنا الآن والماضي البعيد الذي دونت فيه كتب العجائب والكونيات كي لا تصبح هذه المقايسة مجرد متعة يتأملها المتلقي في القرن الحادي والعشرين بوصفها تسلية وإزجاء للوقت وخزعبلات لا فائدة منها. وإنما يجب علينا أن نتلقى هذه النصوص العجائبية في سياقها الذي صدرت عنه. كما يجب علينا أن نتلقى هذه النصوص العجائبية في تفاعلها النصي مع مختلف تجليات العجائبي في الثقافة العربية الإسلامية بما في ذلك الأنساق الثقافية والمعرفية.

وتعد قصة تميم الداري[1] (ت٤٠هـ) الواردة في كتب الحديث والمساند والواردة كذلك في بعض كتب التفسير من أوليات نصوص القص الديني التي تعرضت لتحويل نصي كبير في الروايات التالية لحديث الرسول (صلى الله عليه وسلم)[2]. وأدى هذا التحويل النصي الكبير لقصة تميم

---

[1] تميم الداري: ينسب تميم الداري إلى بني عبد الدار، وهو نصراني أسلم سنة تسع وعلا شأنه بين الصحابة. وأسهم في إدخال بعض العادات الكنائسية المسيحية بين المسلمين مثل الخطبة على المنبر، وإسراج السراج في المساجد. وهو من جامعي القرآن في عهد الرسول. وسمي راهب أهل عصره وعابد أهل فلسطين. وكان من المقربين عند الرسول صلى الله عليه وسلم الذي أقطعه أرضا شاسعة في فلسطين قبل فتحها، وروى عنه، كما يذكر ابن سعد حديث الجساسة وهي منقبة شريفة"؛ انظر: ابن سعد، الطبقات الكبرى، ج١، ص٢٣١ ، الأعلام، مجلد ٢، ص٨٧.

[2] نجد قصة تميم الداري في كتب الصحيح والمساند وفي شروح بعض المفسرين القدامى للآية ٨٢، من سورة النمل: انظر: ابن سعد، (ت٢٣٠هـ) الطبقات الكبرى، ج١، ص٣٤٣،٢٥١؛ صحيح البخاري (ت٢٥٦هـ). المطبعة المنيرية، دمشق، د.ت، ج٩، ص١٠٨؛ صحيح مسلم (ت٢٦١هـ)، تحقيق محمد فؤاد عبد الباقي،

الـــداري إلى أن تصبح حكاية فيها عناصر كثيرة من التعجيب. كما تراكمت هذه الحكاية نصيا فتحولت إلى سيرة شعبية باسم "قصة تميم الداري وما جرى له مع الجان"[1].

وقـــصة تمـــيم الـــداري كما جاءت في كتب الصحيح والمساند تحكي رحلـــته ببحـــر الشام عندما قذفت به عاصفة هو وصحبه إلى جزيرة مهجورة رأوا فيها رأي العين الدجال مقيدا، ورأوا أيضا الجساسة اللذين سيظهران آخر الـــزمان[2] فالـــدجال يقول لتميم: "أنا الدجال، أما إني سأطأ الأرض كلها ليس طيـــبة"[3]. وتستثمر نصوص المفسرين ذكر الدابة التي ورد ذكرها في الآية الثانـــية والثمانـــين من سورة النمل[4] دون تفصيل. ويستغرق الفخر الرازي (ت٦٠٦هـــ) القول فيها فـــ"طولها ستون ذراعا ... ورأسها تبلغ السحاب، وما بين قرنيها فرسخ للراكب. ولها أربع قوائم وزغب وريش وجناحان، وصفتها رأس ثـــور، وعـــين خنزير، وأذن فيل، وقرن إيل، وصدر أسد، ولون نمر، وخاصرة بقرة، وذنب كبش، وخف بعير .. وتخرج ثلاثة أيام والناس ينتظرون فـــلا يخـــرج إلا ثلـــثها...، وتخرج من أعظم المساجد حرمة على الله تعالى

=ط٢، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ١٩٧٢، ج٤، ص٢٢٤٧ وما بعدها؛ الفخر الرازي، التفسير الكبير (ت٦٠٦ هـــ)، دار إحياء التراث العربي، بيروت، د. ت، مجلد ٨، ج٢٤، ص ٥٧٢.

[1] أورد حمـــادي الزنكـــري هذه السيرة الشعبية التي عثر عليها صدفة، كما يقول، في كتيب بعنوان "مجموع لطـــيف فـــيه خمـــس قـــصص شعبية"، طبعة التيجاني المحمدي، مطبعة المنار، تونس، د. ت، ص ٢٦-٣٤، (٩ صـــفحات)؛ انظـــر: حمـــادي الزنكـــري، الحكي في قصة تميم الداري، فنياته ودلالاته، **حوليات الجامعة التونسية**، عدد ٣٥، تونس ١٩٩٤، ص ص ٧-٦٠.

[2] انظر: كراتشكوفسكي، تاريخ الأدب الجغرافي العربي، تحقيق صلاح الدين عثمان هاشم، ط٢، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ١٤٠٨هـــ/ ١٩٨٧م، ص٦٢-٦٣.

[3] ابن منظور، (ت٧١١هـــ)، مختصر تاريخ ابن عساكر، ج٥، ص ص ٣٠٧-٣٠٨.

[4] جـــاء الحديث عن الدابة في القرآن بصورة موجزة في (سورة النمل: ٨٢)، ﴿وإذا وقع القول عليهم أخرجنا لهم دابة من الأرض تكلمهم أن الناس كانوا بآياتنا لا يوقنون﴾.

المسجد الحرام"[١]. وتحيلنا صورة الجساسة كما جاءت عند الفخر الرازي على صورة الدنيا عند عبدالله بن عمرو بن العاص (ت٧٣هـ). وهي صورة ستؤثر في كتب العجائب فيما بعد[٢].

ويتولد العجائبي في قصة تميم الداري عندما تتعرض الشخصية الساردة لتحولات تجعلها تدخل عالم العجيب والغريب؛ فتميم الداري يخرج من المعرفة البشرية المحدودة القاصرة إلى معرفة غيبية يقينية لا متناهية. والتسارع والاستباق في هذه القصة "يحدث المتلقي بأن الواقع الذي يعيشه ليس غير لحظة تافهة في زمن إلهي سام، وأن الأبطال أو الشخصيات داخل القصة خاضعون لتحكم قدسي إن لم يتوصل إلى فهمه فإنه، أي المتلقي، مكتف بمشاعر العجب"[٣]. وتتضح هنا أهمية التلقي المتماهي مع رواية تميم لأن هذا الأخير يستمد شرعيته في الحكي من الرسول[٤].

وتتحول رحلة تميم الداري في نص السيرة الشعبية[٥] إلى علامة من علامات الخطاب القصصي. فلدينا جملة من التحولات التي تنسب إلى البطل (تميم) تكون بمثابة التعبير عن التطلعات المعرفية والاقتناعات العقائدية

---

[١] الفخر الرازي، التفسير الكبير، مجلد ٨، ج٢٤، ص٥٧٢.

[٢] ورد وصف الأرض برواية عبد الله بن عمرو بن العاص في كتاب ابن الفقيه الهمداني، (ت٣٤٠هـ) مختصر كتاب البلدان، طبعة ليدن، مطبعة بريل، ١٩٦٧، ص٣-٤: "صورة الدنيا على خمسة أجزاء كرأس الطير والجناحين والصدر والذنب فرأس الدنيا الصين. وخلف الصين أمة يقال لها واق واق، ووراء واق واق من الأمم ما لا يحصي إلا الله. والجناح الأيمن الهند، وخلف الهند البحر وليس خلفه خلق، والجناح الأيسر الخزر، وخلف الخزر أمتان يقال لإحداهما منشك وماشك. وخلف ماشك ومنشك يأجوج ومأجوج من الأمم ما لا يعلمها إلا الله. وصدر الدنيا مكة والحجاز والشام والعراق ومصر. والذنب من ذات الحمام إلى المغرب وشر ما في الطير الذنب".

[٣] حمادي الزنكري، الحكي في قصة تميم الداري فنياته ودلالاته، ص٤٦.

[٤] انظر: المرجع نفسه، ص ٤٧.

[٥] انظر: المرجع نفسه، ص ص ٣٥-٤٤.

للمتلقين. ومنها قدرة البطل على تجاوز حدود الزمان والمكان وقدرته على تجاوز طاقات الإنسان المحدودة ليصبح أقرب مايكون البطل الخارق الذي يحمل إلى باطن الأرض على ظهر الجان، ويطير في الفضاء، وينتقل من جزيرة إلى أخرى. ويحدث العفاريت والحيوان، ويشاهد عوالم عجائبية، ويتحدث مع أولياء الله. وكل هذه التحولات التي يمر بها البطل تكون في نسق ثقافي عقائدي يؤمن بالمرجعية الدينية (القرآن والحديث)، وبعلامات الساعة الكبرى مثل: الدجال وحديث الجساسة. ويأتي ذكر الدجال في نسق هذه التحولات إذ يقول تميم: "فرأيت شيخا أعور العين اليمين، له زلومة كزلومة الفيل فناداني فلم أجبه وهربت منه، وسرت يومين فرأيت شيخا عظيم الخلقة، مفقأ العين، مسلسلا مقيدا في شجرة"[1]. وراوي هذه السيرة الشعبية هو ابن عباس الذي سبق أن ألصقت به رواية شعبية أخرى هي رواية المعراج المنسوبة إليه. ومتلقي هذا النص الشعبي لا علاقة له بصحة ما جاء في السيرة الشعبية من عجب وعجيب وعجاب؛ فهو يكتفي بالتلقي المتماهي مع كل ما جاء في النص. ولا سيما أن هذه السيرة حافلة بالحديث عن عالم المقدس (الخير) الذي يقف نقيضا لعالم المدنس (الشر).

ويتفاعل حديث تميم الداري تفاعلا نصيا مع روايتين منسوبتين إلى عبادة بن الصامت[2] (ت٣٤هـ). أما الرواية الأولى فقد أوردها ياقوت

---

[1] الحكاية نقلا عن الزنكري، الحكي في قصة تميم الداري فبناته ودلالالته، ، ص٤٠.

[2] هو عبادة بن الصامت بن قيس الأنصاري الخزرجي، أبو الوليد (ت٣٤ هـ): صحابي من الموصوفين بالورع. شهد العقبة، وكان أحد النقباء، وشهد بدرا وسائر المشاهد. ثم حضر فتح مصر. وهو أول من ولي القضاء بفلسطين. ومات بالرملة أو بيت المقدس، وروى مئة وإحدى وثمانين حديثا اتفق البخاري ومسلم على ستة منها. وكان من سادات الصحابة، الأعلام، مجلد ٣، ص٢٥٨.

(ت٦٢٦هـ)[1] واعتمدها القزويني (ت ٦٨٢هـ)[2]. وهي تتحدث عن زيارة ابـن الصامت للرقيم الذي يرقد فيه أهل الكهف. أما الرواية الثانية فهي التي حفظهـا لـنا المؤرخ الدينوري (ت٢٨٢هـ)عن صور الأنبياء التي أخرجها عظيم الروم من خزائنه[3].

ويذكـر المسعودي (ت٣٤٦هـ) أن موسى بن نصير (ت٩٨هـ) قد تـرك روايـة مكتوبة عن العجائب التي صادفها في حملته في بلاد المغرب والأنـدلس[4]. ومن أوائل الكتب التي حملت عنوان العجائب، كما يؤرخ لذلك ابن النديم، (كتاب العجائب الأربعة) لهشام الكلبي[5]. واتخذ الميل إلى الغريب والخارق اتجاها واضحا منذ القرن الخامس للهجرة. وتتالت فيما بعد المؤلفات التي يشكل (العجيب) و(العجائب) عتبتها النصية[6]. وأخذ الميل نحو الإمتاع وخلـق الأجـواء الغرائبية بعيدا عن النسق الديني يبدو جليا في جغرافية ابن الفقـيه " (ت٩٠٠هـ) التي "أضحت ديوانا للغرائب، لا يدون فيه، [أي ابن الفقـيه]، إلا ما خرج عن المألوف"[7]. وهذا الخروج عن النسق الديني نجده

---

(1) انظر: ياقوت الحموي، معجم البلدان، مادة (رقم).

(2) انظـر: القزويني، آثار البلاد وأخبار العباد، تحقيق فاروق سعد، ط١، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ١٩٧٧، ج١، ص١٦١.

(3) انظر: كراتشكوفسكي، تاريخ الأدب الجغرافي العربي، ص٦٥-٦٦.

(4) انظـر: المسعودي، مروج الذهب، ج١، ص٨٦. وقد وظفت ألف ليلة وليلة هذه الرواية. انظر: ألف ليلة وليلة، ج٢، ص ٣٧ وما بعدها (طبعة بولاق).

(5) انظر: كراتشكوفسكي، تاريخ الأدب الجغرافي العربي، مرجع سابق، ص٢٧٩.

(6) تكثر كتب العجائب من استخدام كلمة (عجيب) في حين تندر فيها كلمتا (خرافة)، و(أسطورة).

(7) معجم البلدان، ج١،ص٤١٢، ج٥، ص٣١١.

أيضا في مختصر عجائب الدنيا لابن وصيف شاه (ت٥٩٩هـ) ونجده في (خريدة العجائب) لابن الوردي(ت٧٤٩هـ)[١].

وأدت ضخامة هذه المرويات العجائبية إلى احتراز الثقافة العالمة منها. ومثل كل من ياقوت الحموي (ت٦٢٦هـ) وابن خلدون (ت٨٠٨هـ) هذه الرؤية العقلانية. فياقوت يتحفظ في تدوين بعض الأخبار التي ترد إليه من العامة عن بعض المدن والأماكن معللا ذلك بأن "للعامة في [طاق همذان] أخبارا عامية ألغينا ذكرها خوف التهمة"[٢]. وقد يعتذر ياقوت عن إيراد بعض الأخبار معللا ذلك "بأنه لم يفعل ذلك لو لم يجدها في كتب العلماء"[٣]. ويشكك ابن خلدون في صحة مرويات رحلة ابن بطوطة (ت٧٧٩ هـ) معلقا عليها: "بأنه كان يحدث في شأن رحلته من العجائب بممالك الأرض، وأكثر ما كان يحدث من دولة صاحب الهند، ويأتي في أحواله بما يستغربه السامعون"[٤]. ويبلغ ابن خلدون مبلغ المتلقي المنكر لهذه الأحاديث، مما يجعل وزير السلطان المريني يحذره من هذا الإنكار قائلا: "إياك أن تستنكر مثل هذا من أحوال الدول بما أنك لم تره"[٥].

---

[١] انظر: المسرد الذي وضعه سعيد يقطين عن كتب العجائب، سعيد يقطين، ذخيرة العجائب العربية، ط١، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ١٩٩٤، ص ص ٦-٨. ويذكر حسين فوزي في (حديث السندباد القديم)، أن هنالك تدرجا وتفاوتا كبيرا بين كتب العجائب يجعل من بعضها ما يصح أن يوضع في مصاف الكتب ذات الصبغة العلمية والنظرة الأقرب إلى الموضوعية، ومن البعض الآخر ما يقربها من أراجيف العوام". حديث السندباد القديم. مطبعة لجنة التأليف والترجمة، القاهرة، ١٩٤٣، ص ٣٥، وأحسب أن الباحث بهذا التدرج لكتب العجائب يغفل الأنساق الثقافية التي كونت هذه المرويات العجائبية؛ فالأمر ليس متعلقا بالمفاضلة بين العلمي وغير العلمي. وإنما الأمر متعلق بالمفاضلة بين رؤية عالمة ورؤية شعبية في أنساق ثقافية معينة.

[٢] معجم البلدان، مادة (همذان).

[٣] المصدر نفسه، المادة نفسها.

[٤] مقدمة ابن خلدون، ص١٢٥.

[٥] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

-ثامنا: نصوص المنامات:

تعـــد المنامات علامات دالة على الأنساق الثقافية[١]. وقد مثلت رؤيا النبـــي يوســـف عليه السلام، كما جاءت في القرآن الكريم، بنية معرفية في أدبـــيات المفـــسرين. وشكلت الرؤى والأحلام والمنامات نصي الثقافة العالمة والـــثقافة الشعبية؛ فقد ميز العرب القدامى بين الرؤيا والحلم مستندين في ذلك إلى الحديث النبوي الشريف "الرؤيا من الله، والحلم من الشيطان". ولهذا " فإن الـــنص داخل الثقافة العربية فيما يتصل بالأحلام هو الرؤيا الصادقة، وهي لها معنـــى ودلالـــة. أمـــا اللانص فليس سوى أوهام لا طائل وراءها من عمل الشيطان"[٢]. وما نتغيا بيانه هو العناصر العجائبية التي تتفاعل عند تلقي الحلم أو الـــرؤيا العجائبية، ومعرفة كيف يعمل الحلم على تحقيق استشراف لأحداث ستقع في المستقبل، أي كيف يكسر الحلم أو الرؤيا خطية الزمن ويستبدله بزمن الرؤيا الذي يتعاضد مع زمنين آخرين هما: زمن القص (قص الرؤيا)، وزمن التأويل الذي يقوم به متلقي هذا النص. والحالم يحقق في أحلامه زمنا عجائبيا يجب أن يتلقاه المتلقي بالتصديق. وقد يتماهى في بعض الأحيان معه.

---

[١] يقـــول نصر حامد أبو زيد عن الرؤيا وبناها المعرفية: "إن الرؤيا تخترق بنية الثقافة العربية بدءا من البنية الدلالـــية للغـــة لتتشرب في بنية النصوص السردية، ومنها إلى نظرية المعرفة والنبوءات، وأخيرا تصبح أداة أيديولوجـــية للخطابـــات تـــسعى بها لتحقيق مشروعيتها المعرفية في علاقتها بالخطابات الأخرى". الرؤيا في النص السردي العربي، مجلة فصول، مجلد ١٣، عدد ٣، خريف ١٩٩٤، ص٣٣٩.

[٢] ســـعيد يقطـــين، تلقي الأحلام وتأويلها في الثقافة العربية، من قضايا التلقي والتأويل، ط١ منشورات جامعة الملـــك محمـــد الخـــامس، الرباط، ١٩٩٥، ص١٤٦، انظر الحديث في صحيح البخاري، صحيح مسلم، مسند أحمد بن حنبل.

وتزودنا سيرة ابن هشام في جزئها الأول برؤيا ربيعة بن نصر، ملك اليمن، التي تعد نوعا من النبوءة. واللافت في هذه الرؤيا أن صاحبها، أي ربيعة، يؤكد أنها رؤيا قائلا: "إني قد رأيت رؤيا هالتني، وفظعت بها"[1]؛ أي أن القاص أو السارد يمارس فعل التأويل فيؤول حلمه. ولكنه في الوقت نفسه لا يريد أن يكون متلقيا سلبيا لما سيقوله المؤول.

ولهذا فكي تكون هناك علاقة تعاقدية بين المؤول والمؤول له فإن المؤول لابد أن يخضع لاختبار، وإذا اجتازه ستكتمل عملية التلقي وإلا فلن تكون. وقد كان مؤولا نص ربيعة بن نصر الكاهنان الأسطوريان شق بن أنمار بن نزار، وسطيح بن مازن بن غسان اللذين يخضع كل واحد منهما لهذا الاختبار على حدة، ففسرا النص بعبارات رمزية تحتمل التأويل. إذ يقول سطيح "رأيت حممة خرجت من ظلمه فوقعت بأرض تهمه فأكلت منها كل ذات جمجمة"[2]. ويقول شق لربيعة: "رأيت حممة، خرجت من ظلمه فوقعت بين روض وأكمة، فأكلت منها كل ذات نسمة"[3]. وتنتهي عملية التلقي بتصديق المؤول له (ربيعة بن نصر). وقد كان تأويل الرؤيا حدث استيلاء الحبش على اليمن. ولكن كلا الكاهنين يخرقان أفق الرؤيا ليبشرا بقدوم النبي محمد صلى الله عليه وسلم. وكثيرا ما تتماهى الرؤيا الكراماتية؛ فتتحقق كرامة البطل النبوي والبطل الولي بعد أن يفيق الحالم من نومه. وأذكر هنا نصين للتحقق الخارق في فعل الكرامة فقد ذكر الصفدي أنه: جاء لسماك بن حرب، وكان قد فقد بصره، حلم رأى فيه النبي إبراهيم (عليه السلام). فقال سماك للنبي: إن

---

[1] ابن هشام، السيرة، ج١، ص٤٨.

[2] المصدر نفسه، ج١، ص٤٨-٤٩.

[3] المصدر نفسه، ج١، ص٥٠.

النديم في حديثه عن أخبار المسامرين والمخرفين وأسماء الكتب المضنفة في الأسمار والخرافات يجعل الريادة الزمنية في هذا الفن من نصيب الفرس الأول الذين كانوا "أول من صنف الخرافات، وجعل لها كتبا، وأودعها الخزائن، وجعل بعض ذلك على ألسنة الحيوان ... ثم أغرق في ذلك ملوك الأشغانية، وهم الطبقة الثالثة من ملوك الفرس ثم زاد ذلك واتسع في أيام ملوك الساسانية، ونقله العرب إلى اللغة العربية"[١]. ويشير نص ابن النديم كذلك إلى ما الذي حدث للنص الخرافي بعد انتقاله من سياق ثقافي (الفرس) إلى سياق ثقافي آخر (العرب). إذ لم يقتصر تلقي العرب لهذه النصوص الخرافية على تناولها كما هي، وإنما أضافوا إليها إضافات إبداعية، كما أنهم حاكوها، ونسجوا على منوالها في التأليف، فهذا النوع الأدبي أي الخرافات "نقله العرب إلى اللغة العربية، وتناوله الفصحاء والبلغاء فهذبوه ونمقوه وصنفوا في معناه ما يشبهه"[٢]. ويكون نص هزار أفسانة هو أول نص وفقا لابن النديم يتناول في سياق تلق ثقافي. وأحسب أن إشارة ابن النديم تدلنا على الاحتفاء الكبير الذي قوبل به كتاب (هزار أفسانة) في الثقافة الرسمية وفي الثقافة الشعبية على حد سواء. وهذه الإشارة ستفيدنا كثيرا عندما نتحدث عن تحولات نص الليالي والأنساق الثقافية في الفصل الثاني من هذا الباب.

وإذا كان المسعودي قد ذكر الحكاية الإطارية المشكلة لنص هزار أفسانة بصورة مبتسرة فإن ابن النديم يتوسع في شرح مضمون هذه الحكاية. فهناك ثلاث روايات عن الحافز الذي أدى إلى تأليف (هزار أفسانة) أو (ألف خرافة). أما الرواية الأولى فإنها تتحدث عن الحكاية الإطارية المعروفة لقصة شهرزاد مع الملك أما الرواية الثانية فهي أن هذه الخرافات ألفت لحماني ابنة

---

[١] كتاب الفهرست، تحقيق رضا – تجدد، مكتبة الأسدي، طهران، ١٩٧١، ص٣٦٣.

[٢] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

بهمن. أما الرواية الثالثة فهي مجهولة لأن ابن النديم يكتفي بقوله "وجاءوا فيه أي كتاب هزار أفسانة، بخبر غير هذا"[1].

وبعد أن أورد ابن النديم نصا ذكر فيه الأولية الزمنية للفرس على سائر الشعوب في ابتداع الخرافات أتى بنص آخر ينقض ما يقوله. فهو يذكر أن "الصحيح، إن شاء الله، أن أول من سمر بالليل الإسكندر، وكان له قوم يضحكونه ويخرفونه لا يريد بذلك اللذة، وإنما كان يريد الحفظ والحرس"[2]. أي أن الإغريق وفقا لهذا النص كانوا هم أول من صنف في الأسمار وليس الفرس. وقد تكون أسمار اليونان شفهية لم تعرف طريقها إلى التدوين؛ لأن نص ابن النديم لا يشير إلى تدوينها. ويشير ابن النديم إلى انتقال النوع الأدبي (الخرافة) من الروم إلى الفرس، ومن الفرس إلى العرب إذ يقول: "واستعمل لذلك بعده، أي الإسكندر، الملوك كتاب هزار أفسانة يحتوي على ألف ليلة وعلى دون المئتي سمر لأن السمر ربما حدث به في عدة ليال، وقد رأيته بتمامه دفعات، وهو بالحقيقة كتاب غث بارد الحديث!"[3].

وترد في نص ابن النديم كلمة (سمر) وتبدو وكأنها ترادف كلمة حديث أو قصة أو خبر؛ أي أن عدد الحكايات التي احتوتها هزار أفسانة هي ما يقارب المئتي سمر، وكل حديث قد يستغرق خمس ليال أو أقل. والسمر كما يذكر ابن النديم "ربما حدث به في عدة ليال". وابن النديم لم يصله خبر هزار أفسانة سماعا فقط فقد كان شاهد عيان على رؤية هذا النص في صورته

(1) كتاب الفهرست، ص٣٦٣.

(2) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

(3) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

المكتوبة فقد قال: "وقد رأيته بتمامه دفعات". وهذا يعني أن نص هزار أفسانة المنقول إلى العربية كان مكتوبا في القرن الرابع للهجرة، عصر ابن النديم. وفي مقابل الاحتفاء الكبير الذي قوبل به نص هزار أفسانة أو ألف ليلة وليلة كما نستنتج من نص المسعودي يكون تلقي ابن النديم لهذا الكتاب تلقيا سلبيا "لكتاب غث بارد الحديث" حسب تعبيره!.

وتأتي إشارة أبي حيان التوحيدي (ت٤٠٠هـ) إلى هزار أفسانة في كتاب "الإمتاع والمؤانسة" إذ يقول "ولفرط الحاجة إلى الحديث ما وضع فيه الباطل، وخلط بالمحال، ووصل بما يعجب ويضحك ولا يؤول إلى تحصيل وتحقيق، مثل هزار أفسان، وكل ما دخل في جنسه من ضروب الخرافات"[١].

ولدينا إشارة أخرى متأخرة عن نص ألف ليلة وليلة ترد عند المقري (ت١٠٤١هـ) الذي جعل ألف ليلة وليلة معيارا للشهرة تقاس به بعض الحكايات المشهورة إذ يقول: "وقد أكثر الناس من حديث البدوية وابن مياح من بني عمها، وما يتعلق بذلك من ذكر الأمر حتى صارت رواياتهم في هذا الشأن كحديث البطال وألف ليلة وليلة وما أشبه ذلك"[٢].

وربما تفيدنا إشارة المقري الذي يفصله عن القرن الرابع للهجرة ما يقارب الستة قرون في بيان ما حصل لتلقي الدوائر الشعبية لنص الليالي، وهو تلق يؤكد الاحتفاء والذيوع والانتشار. وألف ليلة وليلة شبيهة في هذا التلقي بنص السيرة (حديث البطال والأميرة ذات الهمة). وتدلنا إشارة المقري كذلك أن نص الليالي أصبح ذائعا بين الناس مشتهرا باسم (ألف ليلة وليلة) بعد أن

---

[١] الإمتاع والمؤانسة، ضبط وشرح أحمد أمين وأحمد الزين، ط١، مكتبة الحياة، بيروت، د.ت. ج١، ص٢٣.

[٢] نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، تحقيق إحسان عباس، ط١، دار صادر، بيروت، ١٩٦٨،ج٢، ص٢٩٠.

كـان "هـزار أفسانة" الذي يعني ألف خرافة، "وألف ليلة وليلة" عند الناس في نـص المسعودي. وبعد أن كان (هزار أفسانة) أي ألف خرافة في نصي ابن النديم والتوحيدي.

وقـد أورد ابن النديم طائفة من أسماء المسامرين وأصحاب الخرافات عـند العـرب مـن أمثال أحمد بن محمد بن دلان، وابن العطار، وهما كانا معاصرين للمقتدر [1] (ت٣٢٠هـ). ويبدو أن دوائر التلقي الرسمية والشعبية كانـت تـرحب بهـذا الـنمط مـن التأليف الخرافي. ويبدو كذلك أن هؤلاء المـسامرين وأصحاب الخرافات كانوا يستندون في تخريفهم إلى تراث سابق عليهم تمثل في الرواد العرب الأول لهذا التصنيف مثل سهل بن هارون، وعلي بن داود، والعتابي، وأحمد بن أبي طاهر [2].

وتعد محاولة أبي عبد الله محمد بن عبدوس الجهشياري (ت٣٣١هـ) صـاحب كتاب (الوزراء) لتأليف كتاب اختار فيه ألف سمر من أسمار العرب والعجـم والـروم مـن المـسائل المهمـة التي يجب أن نقف عندها. وكأن الجهـشياري كـان بـصدد إنجاز عمل موسوعي ضخم يستوفي فيه التراث الخرافـي الكـامن فـي أعمـاق حـضارات العالم القديم آنذاك. ومرجعية الجهـشياري فـي توثـيق هذه الموسوعة كانت تشمل شقين هما: المرويات الشفهية، والمرويات المدونة[3]. فقد أحضر الجهشياري "المسامرين فأخذ عنهم أحـسن مـا يعـرفونه ويحـسنونه، واختار من الكتب المصنفة في الأسمار والخـرافات بنفـسه"[4]. وقد كان الجهشياري حريصا على الفصل بين هذه

---

[1] الفهرست، ص٣٦٧.

[2] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[3] المصدر نفسه، ص٣٦٣.

[4] المصدر نفسه، ص٣٦٣-٣٦٤.

المـــرويات تبعا لجنس مؤلفيها فأسمار العرب وحدها، وأسمار العجم وحدها، وأســـمار الـــروم وحدها وهلم جرا. ولكن لم يكتب لهذه الموسوعة الاكتمال وتوفي الجهشياري وقد وصل في تدوينه إلى أربعمئة ليلة وثمانين ليلة في كل لـــيلة سمر تام؛ أي أننا أمام ما مجموعه أربعمئة وثمانون سمرا. ويؤكد ابن النديم أن عمل الجهشياري كان حقيقة واقعة فقد شاهد بنفسه "عدة أجزاء بخط أبي الطيب أخي الشافعي"[1]. ولو وصلنا كتاب الجهشياري المفقود لكان ربما شـــاهدا على أصل ألف ليلة وليلة، ولا سيما أن الجهشياري كان مطلعا وقارئا للتراث الخرافي في عصره والعصور التي سبقته.

وقـــد أثارت نسبة كتاب ألف ليلة وليلة وأصوله كثيرا من الخلاف عند الـــنقاد المحدثـــين[2]. وكـــان أول من أثار هذه الإشكالية الكبرى في العصر الحـــديث المستـــشرق سلفـــستر دي ساسي Silvester de Sacy في مقالات نـــشرها في الأعوام ١٨١٧م، ١٨٢٩م، ١٨٣٣م. وقد أكد دي ساسي عربية الكـــتاب، ورفض رفضا باتا الرأي القائل بوجود عناصر هندية وفارسية فيه. كمـــا أنكر إمكان قيام فرد واحد بتأليفه. وسلم في المقالين الأخيرين أن تأليف الكتاب كان في عهد متأخر جدا[3]. في حين خالف يوسف فون هامر Joseph Von Hammer رأي دي ساســـي، وقال بوجود عناصر فارسية وهندية في الكتاب[4].

---

(١) كتاب الفهرست، ص ٣٦٤.

(٢) انظـــر: المـــسرد التاريخـــي الذي صنفه عبد الله إبراهيم عن أصل ألف ليلة وليلة عند النقاد المحدثين، في السردية العربية، بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي، ص١٠٤.

(٣) انظـــر: دائـــرة المعـــارف الإسلامية (مترجمة)، مادة ألف ليلة وليلة، ترجمة إبراهيم زكي خورشيد وأحمد الشنتناوي وعبد الحميد يونس، ط١، دار الشعب، القاهرة، ١٩٦٩م، مجلد٤، ص ١٨٨-١٨٩.

(٤) انظر: دائرة المعارف الإسلامية، مجلد ٤، ص ١٨٩.

ونظـــرية الطبقات أي القول بوجود طبقات مختلفة لأصول الليالي من النظريات التي لاقت قبولا كبيرا عند المستشرقين. وكان فون هامر من أوائل القائلـــين بهـــذه النظرية. ومن القائلين بها أيضا وليم لين W.Lane، وليتمان E.Litman، وماكدونالـــد Macdonald، وأويـــسترب Oestrup، وفكـــتور شـــوفان V.Chauvin، ومولـــر Muller، ونـــولدكه Noldke، ودوكوجيه Decooje وغيرهم[١]. غير أن هذه النظرية لم تؤد إلى نتائج تذكر في البحث عـــن أصول الليالي. ولهذا نجد أن اتجاه الباحثين والمستشرقين الغربيين اتخذ مـــسارا آخـــر فـــيما بعـــد تمثل في تحقيق كتاب ألف ليلة وليلة وفقا للمناهج الفولكلورية واللغوية والبنائية لتحقيق بعض النتائج التي لم يتوصلوا إليها[٢].

وأما الباحثون العرب فقد كانت سهير القلماوي أول ناقدة عربية تتناول كـــتاب ألـــف ليلة وليلة بالدراسة والتمحيص. وقد أشارت القلماوي في سياق تعلـــيقها علـــى رأي الأب الـــصالحاني عـــن أصول الليالي أن "الأب أنطون الـــصالحاني يستمر في ذكر الأدلة، [عن عربية ألف ليلة وليلة]، غافلا عن أن لهذه المجموعة؛ أي ألف ليلة وليلة تاريخا طويلا مرت فيه بتطورات مختلفة، ودل اســـمها علـــى صور مختلفة للكتاب نفسه"[٣]. وتؤكد سهير القلماوي أن "مؤلف هذا الكتاب، أي ألف ليلة وليلة، مؤلف شعبي"[٤].

واشـــتغل بعـــض الباحثين العرب المحدثين " بنظرية الطبقات "، على غـــرار مـــا فعـــل المستـــشرقون، وحاولوا البحث عن أصول الكتاب ومنهم

---

(١) انظـــر: شريفي عبد الواحد، ألف ليلة وليلة، الأصول والنسب والطبقات، مجلة كتابات معاصرة، عدد ٤١، بيـــروت، ١٩٩٢، ص١١٠-١١٥، أيـــضا: دائـــرة المعـــارف الإسلامية، (مترجمة)، (مادة ألف ليلة وليلة)، ص ص ١٨٨-٢٠٩.

(٢) انظر: المرجع نفسه، ص ١١٥.

(٣) سهير القلماوي، ألف ليلة وليلة، ص٤.

(٤) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

عـبد الملـك مرتاض، ومحسن مهدي، وصفاء خلوصي، ومحمود طرشونة، وموسـى سـليمان، وأحمـد حسن الزيات، وفاروق سعد، وأحمد كمال زكي، ونبـيهة عبود وغيرهم[1]. وقد ذكرت نبيهة عبود أنّ أقدم النصوص العربية المتبقـية لدينا الخاصة بـ (ألف ليلة وليلة) هي قصاصات من مخطوطة من القرن التاسع. ومن المحتمل أن تكون سورية الأصل، تحمل عنوان (كتاب فيه حـديث ألف ليلة وليلة). واتخذ هذا الكتاب عنوان "ألف ليلة وليلة" في تاريخ غيـر معـروف. وتشير نبيهة عبود إلى أنّه قد ذاعت في مصر الفاطمية في القرن الثاني عشر للهجرة مجموعة قصصية بعنوان ألف ليلة وليلة[2]. وعلى الرغم من حديث نبيهة عبود عن المخطوطة الأصل لألف ليلة وليلة إلا أنّها لم تطلع الباحثين عليها، كي تأخذ طريقها إلى مجال البحث الأدبي المقارن، وربّما كانت المخطوطة مفقودة.

وقـام محسن مهدي بعمل جاد للبحث عن الأصول الأولـى لنص ألف لـيلة وليلـة بمقابلة نسخ مخطوطات الليالي ببعضها. وخرج بعد هذا البحث التأصـيلي إلـى نتيجة مفادها أنّ هناك فرعين رئيسيين لمخطوطات ألف ليلة ولـيلة إحـداهما سورية والأخرى مصرية. فالمخطوطة السورية تنتمي إلى

---

(1) انظر: أحمد الزيات، تاريخ الأدب العربي، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ١٩٤٢.

- أحمد كمال زكي، الفن القصصي في التراث العربي، مجلة الآداب، العددان ٧-٨، بيروت، ١٩٨٩.
- صفاء خلوصي، دراسات في الأدب المقارن والمذاهب الأدبية، ط١، مطبعة الرابطة، بغداد، ١٩٥٧.
- عـبد الملـك مرتاض، ألف ليلة وليلة، دراسة سيميائية تفكيكية لحكاية حمّال بغداد، ط١، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٩.
- فاروق سعد، من وحي ألف ليلة وليلة، ط٢، المكتبة التجارية، بيروت، ١٩٩٢.
- محمـود طرشـونة، مـدخل إلى الأدب المقارن وتطبيقه على ألف ليلة وليلة، مطابع الوحدة، تونس، ١٩٨٦.
- موسى سليمان، الأدب القصصي عند العرب، ط١، دار الكتاب، بيروت، ١٩٦٩.

(2) انظر:
N. Abbott, "A Ninth – Century Fragment of the "Thousand Nights", Journal of Near Eastern Studies, Viii, 1949, pp 129-164.

القرن الرابع على حين أن المخطوطة المصرية تعود إلى القرن الثاني عشر[1]. وأخذ مهدي يقارن بين المخطوطات المختلفة التي وصلته وخرج بعد ذلك بكتاب أثبت فيه إحدى عشرة حكاية فقط. وعد الحكايات الأخرى دخيلة على النص الأصلي لليالي[2].

وعد محمود طرشونة كتاب (مئة ليلة وليلة) سابقا على ألف ليلة وليلة. وقد حقق طرشونة هذا الكتاب. وقام ببحث نقدي موسع عنه شمل النقد الخارجي والنقد الداخلي لهذا الكتاب. وتوصل بعد هذا البحث إلى مجموعة استنتاجات أهمها أن كتاب (مئة ليلة وليلة) ذو أصول هندية انتقلت إلى العربية عن طريق الفارسية، وأن له مصادر عربية متفرقة صاغها الرواة المغاربة ثم البربر. كما وجد طرشونة أن كتاب (مئة ليلة وليلة) أقرب إلى الأصول الهندية في الحكاية الإطارية من كتاب (ألف ليلة وليلة)، وبالتالي فهو سابق عليه. وقد يكون مرحلة في تطور عدد لياليه. ولا سيما أن الحكايات التي اشترك في روايتها الكتابان مستقاة من هذا الأصل[3].

وعثر المستشرق الألماني ريتر H. Ritter على ثماني عشرة قصة نشرها المستشرق الألماني فير (Wehr) تحت عنوان (الحكايات العجيبة والأخبار الغريبة)[4]. وتشترك هذه المجموعة مع نص ألف ليلة وليلة في بعض الحكايات مثل (حديث جلنار البحرية) وحديث (فرس الأبنوس). وتشمل

---

[1] انظر: ديفيد بينوليت، مدخل إلى ألف ليلة وليلة، مجلة فصول، شتاء ١٩٩٤، مج ٤، ج١، ص٣٥، (عدد خاص عن ألف ليلة وليلة).

[2] انظر: محسن مهدي، كتاب ألف ليلة وليلة من أصوله العربية الأولى، ليدن، بريل، ١٩٨٤، ص١٢.

[3] انظر: مائة ليلة وليلة، تحقيق ودراسة محمود طرشونة، ط١، الدار العربية للكتاب، ليبيا، تونس، ١٩٧٩، ص٣٢.

[4] انظر: كتاب الحكايات العجيبة والأخبار الغريبة، تحقيق هنس وير (Wehr)، دار الكتاب العربي، بيروت، د.ت. (النشريات الإسلامية).

هذه المجموعة كذلك حكايات مرجعية تاريخية مثل (حديث صخر والخنساء). و(حديث فوز والعباس)، و(حديث طاهر بن خاقان)، و(حديث أبي الفرج الأصفهاني). وفي مقدمة هذا الكتاب أنه "كتاب يتضمن حكايات عجيبة، وأخبارا غريبة"[1]. وتخلو هذه المجموعة القصصية من وجود أية قصة إطارية تجمع هذا الشتات المتفرق من الحكايات. وربما تكون هذه المجموعة من عمل مصنف أراد أن يجمع الخرافات والأسمار كما فعل الجهشياري. ويدلنا الكتاب على أنه دون في عصور متأخرة بعض الشيء لأن لغة الكتاب تشبه إلى حد كبير اللغة التي دونت بها السير الشعبية.

- العجائبي في ألف ليلة وليلة:

تبدو ألف ليلة وليلة عصية على التصنيف النوعي، متمردة على الانضواء تحت أي نوع أدبي يدرجها في أنماط محددة من الكلام. فما ألف ليلة وليلة؟ هل هي حكاية خرافية كما صنفها فردريش فون دير لاين F. Von Der Layen أو هي حكاية عجيبة وفقا لتصنيف تزفيتين تودوروف Tzvetan Todorov أو أنها تندرج ضمن حكاية الجان كما يرى عبد الحميد يونس أو ضمن الحكاية الخارقة في تصنيف عبد الملك مرتاض أو هي الحكاية الخرافية كما يقول شوقي عبد الحكيم[2]؟ قد تختلف هذه الحدود والتعريفات

---

(1) انظر: كتاب الحكايات العجيبة والأخبار الغريبة، ص١٨.

(2) انظر: فردريش فون ديرلاين، الحكاية الخرافية، نشأتها، مناهج دراستها، فنيتها، ترجمة نبيلة إبراهيم، مراجعة عز الدين إسماعيل، مكتبة غريب، القاهرة، د.ت.

تزفيتين تودوروف، مدخل إلى الأدب العجائبي، ترجمة الصديق بوعلام، مراجعة محمد برادة، ط١، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٩٤.

عبد الحميد يونس، الحكاية الشعبية، ط١، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٦٨، (المكتبة الثقافية؛ ٢٠٠).

في مابينها ولكن اختلافها دليل على أن نص ألف ليلة وليلة حمال أوجه، وقابل لقراءات متعددة ولتصانيف نوعية كذلك.

ويعلـــل صـــبري حافظ طبيعة النص المفتوح لألف ليلة وليلة بأن ذلك عائد إلى ثراء النص، وتعدد مغامراته القصصية، وتنوع وحداته السردية الذي بلغ درجة مكنته من استيعاب أشكال وأجناس سردية متعددة ومتناقضة دون أن يفقد وحدته أو يخسر تماسكه "ففيه من الخيالي والعجائبي قدر ما فيه من الحب العذري والقيم النبيلة والعواطف السامية، وفيه من قصص المغامرات الشعبية وحكايـــات الجـــن والعفاريـــت قـــدر ما فيه من القصص الديني والمغامرات الـــروحية. وفـــيه من ضروب الشر والحسد والمكيدة قدر ما فيه من تجليات الخير والنقاء والفضيلة، وفيه من الملاحم الطويلة التي تمتد عبر ليال عدة قدر مـــا فيه من القصص والنوادر والحكايات القصيرة التي لا يستغرق بعضها إلا شطرا من الليل ..."[١].

ولكني أحسب أن العجائبي، وفقا لاصطلاحات الشكلانيين الروس، هو العنـــصر المهيمن[٢] على خطاب ألف ليلة وليلة في تشكلاته وفي موضوعاته.

عبد الملك مرتاض، القصة في الأدب العربي القديم، ط١، دار ومكتبة الشركة الجزائرية للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، الجزائر، ١٩٦٨.

-شـــوقي عـــبد الحكـــيم، الحكايات الشعبية العربية، دراسة نظرية ميدانية مزودة بالنماذج، ط١، دار ابن خلدون، بيروت، ١٩٨٠.

[١] صـــبري حافظ، جدليات البنية السردية المركبة في ليالي شهرزاد ونجيب محفوظ، **مجلة فصول**،مجلد١٣، عدد٢، صيف ١٩٩٤. (عدد خاص عن ألف ليلة وليلة)، ص٢٠.

[٢] المهيمـــنة وفقـــا لاصطلاحات الشكلانيين الروس: "يعد مفهوم المهيمنة من أكثر مفاهيم النظرية الشكلانية جوهـــرية وصـــياغة وإنتاجا. وهي تعني أن عنصرا لسانيا نوعيا يهيمن على الأثر في مجموعه". انظر: ر. جاكوبـــسون، القـــيمة المهيمـــنة، ضمن نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس، ترجمة إبراهيم الخطيب، ط١، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، المغرب، ١٩٨٢، ص ٨١-٨٢.

فنحن نجد العجيب والغريب يتداخلان حتى مع الحكايات التي تكون فيها شخصيات ذات مرجعية تاريخية كهارون الرشيد والوزير يحيى البرمكي وموسى بن نصير وسواهم. وهذه الشخصيات المرجعية لا تدخل ضمن (فواعل العجائبي)؛ أي الشخصية التي تقوم بخلق الفعل العجيب. ولكن تقع مثل هذه الشخصيات المرجعية في موقع المتلقي لهذه الأحداث. كما هي الحال في حكاية موسى بن نصير ومدينة النحاس[1]، وهارون الرشيد في حكاية (حمال بغداد والبنات الثلاث[2]) وغيرهما. كما أن لدينا حكاية كاملة في الليالي تحمل اسم (عجيب وغريب)[3]. وإذا كان تودوروف قد بين أهمية سرد شهرزاد فأن "تقص مساو لأن تعيش، ويصبح السرد المعادل الكلي للحياة[4]" فإن روي. ب.متحدة Roy. P. Motthedh يعدل هذه الجملة المفتاحية لتصبح " المزيد من القصص العجيبة أو الموت[4]"! ولعل هذا السرد المتدفق المدهش بعجائبيته هو الذي جعل شهريار أسيرا للقص. ففي نهاية الليلة الثانية والستين بعد الستمئة تعجب دنيازاد بسرد أختها قائلة: "ما أحسن هذا الحديث وأطيبه وأحلاه وأعذبه فترد عليها أختها بأن هناك الأحسن والأطيب: وأين هذا مما أحدثكم به الليلة القابلة إن عشت، وأبقاني الملك. فقال الملك في نفسه: والله لا أقتلها حتى أسمع بقية حديثها"[5]. ولعل الذي ذكرناه يسوغ لنا أن نسمي ألف

---

(1) انظر: ألف ليلة وليلة، [طبعة أصلية غير مهذبة منقولة عن طبعة بولاق، ١٢٥٢هـ]، جزآن، مقابلة وتصحيح الشيخ محمد قطة العدوي، دار صادر، بيروت، د.ت، ج٢، ص ٣٧ وما بعدها.

(2) انظر: المصدر نفسه، ج١، ص٢٥ وما بعدها.

(3) انظر: المصدر نفسه، ج٢، ص٥٢ وما بعدها.

(4) Tzvetan Todorov, "Narrative Men", in the Poetics of Pross, Basil Blackwell, Oxford, 1977; p p 70-73، روي ب. متحدة. عجائب في ألف ليلة وليلة، مجلة أبواب، بيروت، عدد ١٦ ربيع ١٩٩٨. ص١٢٦.

(5) ألف ليلة وليلة، ج٢، ص١٥١.

ليلة وليلة تجاوزا القصة العجائبية. ولا تعني هذه التسمية أنني أقلل من شأن سائر تمثيلات ألف ليلة وليلة وصورها المتنوعة. وأحسب أن كلمتي (حديث)، و(حكاية) هما أكثر ظهورا في سياقات ألف ليلة وليلة من كلمة (خرافة) التي لا ترد سوى في سياق تمثيلات قصص الحيوان الرمزية[1].

وتتنوع مرجعيات العجائبي في ألف ليلة وليلة لتتشابك مع المتخيل العجائبي في السرد العربي القديم. فالنص العجائبي في الليالي ينفتح على جغرافيا المتخيل في كتب الرحلات، وكتب الكونيات، وينفتح كذلك على العجائبي في المرويات السيرية، والقصصية، والكرامات، والمنامات. ولكن لا يعني هذا التشابك وهذا الانفتاح أن تكون النصوص العجائبية في الليالي صدى لتلك المرويات. إذ يوجد اختلاف أساسي، كما يقول جمال الدين بن الشيخ، يتعلق بإبداعية المتخيل القصصي، " فهذا الأخير بما له من نوعية أدبية، وكثافة، وطرائف سردية، وبناء للمحكي يكشف عن طموح ليس هو طموح أي نص من النصوص الأخرى"[2]. وينطبق قول ابن الشيخ على نص ألف ليلة

---

[1] يقول روي ب. متحدة عن العجائبي في ألف ليلة وليلة: " إن العجيب وبدرجة أقل الغريب ليس الوصف الذاتي لألف ليلة وليلة في عناوين أقسامها الفرعية فحسب بل ويكمنان أيضا في صلب الوصف الذاتي للحكاية التي تشكل الإطار الذي توجد فيه ألف ليلة وليلة"؛ روي . ب. متحدة، عجائب في ألف ليلة وليلة، مجلة أبواب، بيروت، عدد ١٦، ربيع ١٩٩٨.ص١٢٦. وقد أتت كلمة خرافات في سياقات محددة من ألف ليلة وليلة " فقال الملك: يا شهرزاد ما أحسن هذه الحكايات. هل عندك شيء مثلها من الخرافات". ألف ليلة وليلة، ج١، ص٣١٨. وأتت كلمة (خرافة) كذلك مرادفة للحديث المستملح من الكذب: فقد جاء في حكاية مزين بغداد الثرثار، "وضحك الخليفة من حكايته. وقال: صلوه بجائزة ودعوه ينصرف. فقلت له: والله لا آخذ شيئا حتى أبين لأمير المؤمنين ما جرى لبقية إخوتي، وأوضح له إني قليل الكلام. فقال الخليفة: اصدع آذاننا بخرافة خبرك، وزدنا من عجرك وبجرك "، ألف ليلة وليلة، ج١، ص٩٨.

[2] جمال الدين بن الشيخ، ألف ليلة وليلة، أو القول الأسير، ترجمة محمد برادة، عثماني الميلودي، يوسف الأنطكي، ط١، المجلس الأعلى للثقافة، المركز الفرنسي للثقافة والتعاون، القاهرة، ١٩٩٨م، ص١٨٩.

ولسيلة الذي لا يعد بأي حال تمثيلا مرآويا للواقع وإنما له طبيعة خاصة فيها فرادة وتميز[1].

وللسرد العجائبي حضوره منذ الليلة الأولى أي منذ حكاية التاجر والعفريت[2]. فالتاجر يرمي نواة تقتل ابن العفريت. وتصبح الحكاية العجيبة هي المنقذ لحياة التاجر من الموت. ورواة هذه الحكايات العجيبة هم ثلاثة شيوخ يتوافدون على العفريت. وكل واحد منهم يزعم أن حكايته هي الأعجب. وفي كل مرة يستمع الجني لحكاية أحدهم يهبه ثلث دم التاجر حتى إذا انتهت الحكاية الثالثة، وهي الأعجب، يكونَ التاجر قد أعفي من دم ابن العفريت. وتحيلنا هذه الحكاية نصيا على حكاية (حديث خرافة) الذي أنقذته حكايات رجال ثلاثة أيضا من أسر الجن. والجامع بين هاتين الحكايتين أن السرد المشوق في كلتيهما كان يعني الحياة والتوقف عن السرد كان يعني الموت أو دوام الأسر.

ويتحول السرد العجائبي إلى اتفاق تعاقدي بين السارد والمتلقي في حكاية (حاسب كريم الدين) التي تعد من أطول حكايات ألف ليلة وليلة؛ إذ تستغرق الليالي من الثالثة والثمانين بعد الأربعمئة إلى السادسة والثلاثين بعد الخمسمئة (حسب طبعة بولاق). وعندما يلتقي حاسب كريم الدين بملكة الحيات تتفق معه على أن يكون هو المتلقي لحكاياتها قائلة له: " أريد منك يا

---

(1) أشارت سهير القلماوي إلى العناصر الأساسية التي تمثلها موضوعات الخوارق في الليالي، وصنفتها إلى ثلاثة موضوعات، فالموضوع الأول يمثل الإيمان الديني الخاص بالقوى الغامضة. والموضوع الثاني يمثل السحر والسحرة وتسخير تلك القوى للشر أو للخير. والموضوع الثالث يمثل الاعتقاد حول الكنوز التي فتنت الشعب المحروم، وصورت له أمله في الثراء كما صورت حنقه على المترفين"، ألف ليلة وليلة، ص١٣ وما بعدها.

(2) انظر الحكاية في : ألف ليلة وليلة، ج١، ص٦ وما بعدها.

حاسب أن تقعد عندي مدة من الزمان حتى أحكي لك حكايتي، وأخبرك بما جرى لي من العجائب. فقال لها: سمعا وطاعة فيما تأمرينني به"[1]. وتمارس ملكة الحيات الإغواء السردي على حاسب كريم الدين فتدخل حكاية داخل حكاية. وكأن ملكة الحيات هي وجه من أوجه شهرزاد " فقد كان على شهرزاد أن تمتحن موهبتها بوصفها قاصة وإلا فستموت. لأنها لن تعيش إلا إذا كانت قادرة على إثارة فضول الملك لما ترويه. ومن الواضح أن مصيرها ليس رهين قدراتها بوصفها قاصة وحسب، بل رهين مزاج الملك أيضا. فلو تعب أو أصابه الملل من الاستماع لماتت شهرزاد وتوقف السرد"[2].

وفي حكاية حمال بغداد والبنات الثلاث يكون السرد العجائبي هو المخلص للصعاليك الثلاثة من الموت. فهؤلاء الثلاثة يقولون للصبية التي أرادت قتلهم " كل واحد منا من بلد. وإن حديثنا عجيب وأمرنا غريب "[3]. وعندما تحظى الحكاية بإعجاب الصبية تقول لكل واحد منهم ينتهي من سرد حكايته " ملس على رأسك ورح " فيرد عليها " والله ما أروح حتى أسمع حديث رفقائي" [4].

عناصر العجائبي:

أولا: الفضاء العجائبي: يتسع الفضاء العجائبي في الليالي ليشمل الأماكن المغلقة والأماكن المفتوحة والأماكن القريبة والأماكن البعيدة القصية. ولذا نجد

---

[1] ألف ليلة وليلة، ج١، ص٦٦٠.

[2] Gerald Prince. An Introduction to the Study of Narrative, in Reader - Response Criticism edited by: Tompkins, The John Hopkins University Press. 1980. P: 8.

[3] ألف ليلة وليلة، ج١، ص٣١.

[4] المصدر نفسه، ج١، ص٤١.

فـــي هذا الفضاء بعض المدن المرجعية التاريخية كالبصرة على سبيل المثال التـــي تخلو في حكاية قمر الزمان مع معشوقته من سكانها طوال ساعتين في كـــل يـــوم جمعـــة، لكي يمر فيها موكب شيخ الجوهرية إذ " تكون دكاكينها مفـــتوحة... وليس فيها رجل ولا امرأة ولا بنت ولا ولد، وليس في الشوارع كلاب ولا قطط ولا حسيس ولا أنس أنيس"[1].

ونجد أيضا المدن العجائبية المتخيلة التي ذكر بعضها في عدد من كتب العجائـــب والكونيات، ولعل من أظهر هذه المدن مدينة النحاس أو مدينة كوش بن عاد في بلاد الأندلس التي يتوجه إليها موسى بن نصير وجماعة من جنوده فـــيجدون أن " سورها كأنه قطعة من جبل أو حديد صب في قالب، ولا حس فـــيها ولا أنيس، يصفر البوم في جهاتها، ويحوم الطير في عرصاتها، وينعق الغـــراب فـــي نواصيها وشوارعها، ويبكي على من كان فيها"[2]. ولدينا أيضا المديـــنة المسحورة التي سحر أهلها، فأصبحوا كلهم سمكا ملونا، كل أصحاب ديانـــة بلـــون[3]. وفـــي الليالي مدينة يكون مصير أهلها التحول العجائبي من حالتهم البشرية إلى صورة الطيور " ففي كل شهر تظهر لهم أجنحة يطيرون بها إلى عنان السماء، ولا يبقى متخلفا في تلك المدينة غير الأطفال والنساء"[4]. وليست غايتي هنا حصر المدن المرجعية والمدن المتخيلة كلها كما جاءت في الليالـــي إنمـــا غايتي بيان أن هذه الفضاءات العجائبية ليست منفصلة أبدا عن دلالـــتها الحـــضارية؛ فهي تتشكل من خلال العالم السردي مع جميع الدلالات

---

(1) ألف ليلة وليلة،ج٢، ص٥٥٥.

(2) المصدر نفسه، ج٢، ص٤٥.

(3) انظر: المصدر نفسه، ج١، ص١٩-٢٠.

(4) المصدر نفسه، ج٢، ص٣٦.

الملازمة لها التي تكون عادة مرتبطة برؤية العالم أو أديولوجيم العصر بتعبير جوليا كريستيفا J.Kristeva[١].

ولذا أزعم أن الفضاءات التي يحدث فيها العجيب الذي لا يستطيع العقل تفسيره، حسب تودوروف[٢]، تكمن في الفضاءات البعيدة التي يقطع بنو البشر في سبيل الوصول إليها مسافات قد تصل إلى خمسة وتسعين عاما[٣]. وفي هذه الفضاءات العجائبية يتشكل العجيب والزمن العجائبي الذي يختلف عن أزمنة بني البشر. ولكن تنتهي هذه الفضاءات العجائبية ويعود المتلقي إلى المدن المرجعية (مدن بني البشر)، أما الغريب الذي يمكن تفسيره واقعيا فيتم غالبا في المدن المرجعية الواقعية؛ فالسحر والامتساخ والتحول يبدو أول الأمر عجيبا ثم يتحول بعد ذلك إلى أمر يمكن تفسيره أي غريب حسب تعبير تودوروف.

ثانيا: مجاز التحذير: وللعجائبي في ألف ليلة وليلة مجازاته التي تشكل الوجوه المتعددة للغريب والعجيب في هذه الحكايات. ومن أبرز هذه المجازات مجاز التحذير؛ أي أن تحذيرا يوجه للفاعل السردي[٤]، ويشكل انتهاك هذا

---

[١] Kristeva, Le texte du roman. Mouton. 1976. ، نقلا عن حميد لحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ط٢، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ١٩٩٣، ص٥٤.

[٢] حدد تودوروف الجنس العجائبي بأنه "التردد الذي يحسه كائن لا يعرف غير القوانين الطبيعية فيما هو يواجه حدثا فوق طبيعي حسب الظاهر. وإذا قرر القارئ أن قوانين الواقع تظل سليمة وتسمح بتفسير الظواهر الموصوفة فإنه يكون أمام الغريب، أما إذا قرر أنه ينبغي قبول قوانين جديدة للطبيعة يمكن تفسير الظواهر بها فإنه يكون أمام جنس العجيب. تودوروف، مدخل إلى الأدب العجائبي، ص١٩-٢٤.

[٣] انظر: ما يقوله الخضر لبلوقيا، في حكاية (حاسب كريم الدين)، ألف ليلة وليلة، ج١، ص٦٧٠-٦٧١.

[٤] المقصود بالفاعل السردي: "وفقا لمفهوم الشخصية الحكائية عند غريماس (A.J.Greimas) يمكن التمييز في هذا المفهوم بين مستويين: مستوى عاملي، تتخذ فيه الشخصية مفهوما شموليا مجردا يهتم بالأدوار، ولا يهتم بالذوات المنجزة لها، ومستوى ممثلي نسبة إلى الممثل تتخذ فيه الشخصية صورة فرد يقوم بدور ما في الحكي، فهو شخص فاعل، يشارك مع غيره في تحديد دور عاملي واحد، أو عدة أدوار عاملية". حميد الحميداني، بنية النص السردي، ص٥٢؛ انظر أيضا: جيرالد برنس، المصطلح السردي، ترجمة عابد

التحذيـــر خـــرقا ينال عليه الفاعل عقابا صارما. والتحريم في ألف ليلة وليلة يتشكل في صور عدة منها الأبواب الموصدة، والغرف، والطلاسم، والخواتم. وقـــد يتـــشكل مـــن تحذير من السؤال أو اللمس يوجه لكل راغب في انتهاك المحظور والفضاءات المغلقة. وانتهاك المحظور هو الذي يولد فعل السرد في العجائبـــي، وهو الذي يخلق العجيب والغريب. فحمال بغداد على سبيل المثال يوافـــق على شرط الصبيات الثلاث بأن لا يسأل عن أي شيء يجري أمامه. " "فقلن له: قم واقرأ ما على الباب مكتوبا. فقام إلى الباب فوجد مكتوبا عليه بماء الذهب " لا تتكلم فيما لا يعنيك تسمع ما لا يرضيك. " فقال الحمال: أشهد أني لا أتكلم فيما لا يعنيني"[1]. ويؤدي انتهاك هذا التحريم إلى تمدد حكاية (حمال بغداد) إلى مجموعة من الحكايات الناتجة عن هذا الحظر.

وكثيرا ما يرتبط التحريم والانتهاك بالقضاء والقدر؛ فحين طلب حاسب كـــريم الـــدين من ملكة الحيات أن يغادر مملكتها تصارحه بأنه متى راح إلى أهله، ودخل الحمام تسبب في موتها، فيحلف لها فتقول له: " لو حلفت لي مئة يمـــين مـــا أصدقك فإن هذا أمر لا يكون" [2]. ويأتي التحريم في حكاية (نور الـــدين وأنس الجليس) التي شغلت الليالي الرابعة والثلاثين والخامسة والثلاثين والسادسة والثلاثين مربوطا بفعل القضاء والقدر. فبستان النزهة يواجه إغواء المحـــرم الذي يدعوه للانتهاك " كان داير القصر طيور مسموعة طايرات في القصر. وعلى أعلا [هكذا] القصر شبكة تمنعهم من الطلوع "[3]. ويأتي الشعر في سياق وصف الفضاء العجائبي ليمهد لفعل الانتهاك: " أين المفر من القضاء أين المفر "[4]؟

=خازنـدار، مراجعة وتقديم محمد بريري، ط١، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٣، رقم ٣٦٨، ص ١٧ – ٢٠؛ جيرالد برنس، قاموس السرديات، ترجمة السيد إمام، ط١، دار ميريت، القاهرة، ٢٠٠٣، ص ١٣.

[1] ألف ليلة وليلة، ج١، ص٢٧، (طبعة بولاق)

[2] المصدر نفسه، ج١، ص٦٦٩.

[3] المصدر نفسه، ج١، ص١٠٨-١٢٥.

[4] المصدر نفسه، ج١، ص١١٠.

وقـــد يـــشتغل العجائبي على أساس المفارقة والثنائيات الضدية، ولعل حكايـــة (أبـــو قيـــر وأبو صير) تقع دليلا على هذا الاشتغال. والحكاية ليست تعارضا أو تقابلا بين شرير وخير فسياق الحكاية يستبعد هذه القراءة الأخلاقية الـــساذجة. والـــنص يعلن تماهي الصديقين منذ البداية فما أن عقد الاثنان (أبو صـــير وأبو قير) العزم على السفر حتى قال أبو قير: " يا جاري نحن صرنا أخـــوين ولا فـــرق بيننا "[١]. ونستطيع قراءة هذه الجملة المفتاحية من خلال التوحد والتطابق الذي يجعل أبا صير (الروح) يقرر من تلقاء ذاته مغادرة أبي قيـــر (الجـــسد)[٢]. وتبـــرز المفارقة في الذات الموحدة عندما يحضر العنصر الخارق لخاتم الملك السحري، الذي يقطع الرؤوس عن بعد. وفي هذه اللحظة السردية المشحونة بالتوتر السردي تتضح الثنائية الضدية (الخير مقابل الشر)؛ ويكتـــشف الملـــك خيانة أبي قير. وأبو قير في هذه الحكاية هو مركز التوليد العجائبـــي فلـــولا الخـــاتم الذي رماه في البحر ما كان للعنصر العجائبي في الحكاية أي بروز. وانتهاك أبي قير لقداسة الصداقة هي التي تجعل منه تمثيلا متجانسا للمنطقة المحرمة في الإنسان[٣].

ثالـــثا: مجـــاز القمقم: من المجازات التي تتشكل في فضاء الإيمان بالقضاء والقـــدر مجـــاز القمقم[٤]؛ إذ تحكي الأسطورة أن نبي الله سليمان كان يعاقب

---

(١) ألف ليلة وليلة، ج٢، ٥١٢.

(٢) انظر: جمال الدين بن الشيخ، ألف ليلة وليلة، ص١٢١.

(٣) انظر: المصدر نفسه، ص١٢٠.

(٤) انتبه عدد من الدارسين على أهمية ورود القماقم بوصفها عنصرا عجائبيا في ليالي ألف ليلة وليلة: انظر: Andras Hamori, On the Art of Medieval Arabic literature, Princeton University Press, New Jersey, 1975. The City of Brass".

أيضا: عبد الفتاح كيليطو، العين والإبرة، دراسة في ألف ليلة وليلة، ترجمة: مصطفى النحال، مراجعة: محمد براده، نشر الفنك، الدار البيضاء، ١٩٩٦، ص١١٩-١٤٤.

العفاريت والشياطين المتمردين عليه بحبسهم في قماقم نحاسية مختومة بالرصاص وإلقائهم في غياهب البحار. ويورد غرينزبرج Crinzberg قصة يهودية تشير إلى أن سليمان قد أمر في أحد الأيام بأسر روح شريرة كانت تعيث فسادا في الأرض، وبعد ذلك بقليل يلمح، سليمان عليه السلام، في قصره قمقما يقبل نحوه ساجدا[1].

وقد يكون تعرف الفاعل أو البطل إلى القمقم مصادفة من الأقدار كما هي الحال في حكاية (الصياد والعفريت). وقد يكون هذا التعرف مقصودا من الفاعل في لحظة فضول سردي كما حدث لعبدالملك بن مروان الذي وردت على مسامعه حكاية (القماقم السليمانية). وكيف أن صيادا في إحدى البقاع القصية أرخى شبكته في البحر ليصطاد سمكة ثم رفعها فإذا فيها قمقم نحاس مرصص مختوم عليه بخاتم سليمان بن داود عليهما السلام، فخرج الصياد وكسره فخرج منه دخان أزرق التحق بعنان السماء فسمع صوتا منكرا يقول: " التوبة التوبة يا نبي الله "[2]. وفي حين يرد القمقم في حكاية (الصياد والعفريت) ليشكل حكاية مولدة لحكاية عجائبية أخرى لا يحضر فيها القمقم، فإن حكاية (مدينة النحاس) تشكل بأكملها حكاية هذه القماقم السليمانية وما حدث للعفاريت المحبوسة فيها منذ آلاف السنين.

ويبدو زمن العفريت عندما يخرج من هذه القماقم زمنا مفارقا للزمن الواقعي؛ فهو يعيش في زمن مرجعي ماض (زمن النبي سليمان). ولذلك فإنه عندما يخرج من القمقم يطلب التوبة والاستغفار من نبي الله سليمان. وتقتصر وظيفة العفريت الخارج من القمقم على وظيفة التلقي السلبي لكل ما يأمر به

---

(1) انظر: L. Grinzberg, The legends of the Jews, Philadelphia, 1954, IV, P: 153
نقلا عن: عبد الفتاح كيليطو، العين والإبرة، دراسة في ألف ليلة وليلة، ص١٢٠.

(2) ألف ليلة وليلة، ج٢، ص٣٨ (طبعة بولاق).

البطل. ولهذا عندما تنتهي وظيفته، أي العفريت، فإنه يختفي كما في (حكاية الصياد والعفريت). وتنتهي حكاية (مدينة النحاس) عندما يفتح عبد الملك بن مروان القماقم قمقما بعد قمقم والشياطين يخرجون منها ويقولون: " التوبة يا نبي الله، وما نعود لمثل ذلك"[1]. ويكون تعليق عبد الملك بن مروان " لم يعط الله أحدا مثل ما أعطي سليمان بن داود". وتختلف نهاية هذه الحكاية في طبعة (هابخت) عندما لا يحمل الرحالة معهم سوى ثلاثة قماقم (تبلغ القماقم اثني عشر في طبعة بولاق). ويفتح الخليفة أحد هذه القماقم ويتكلم مع العفريت الذي يخرج من القمقم ثم يأمره بالعودة إليه ، فيطيعه العفريت. وبعد ذلك يضع عليه الخليفة الرصاص والختم ويضعه في خزائنه"[2].

رابعا: مجاز التحول: وهو مجاز يكاد يكون مهيمنا على العجائبي في ألف ليلة وليلة؛ فالتحول هو الانتقال من حال إلى آخر. ويعد السحر واستعمال الطلاسم مثل الخواتم من أبرز وسائط العجائبي للانتقال من صورة إنسانية واقعية إلى صورة سحرية عجيبة. وغالبا ما يحدث هذا التحول عندما يتجاوز الفاعل الحظر وينتهك المحرم فعندئذ تصيبه اللعنة فيتحول إلى كلب أو قرد أو بقرة أو طائر. وقد تكون اللعنة جماعية فتصبح مدينة بأكملها مسخوطة "فرأيت أناسا بأيديهم عصي على باب تلك المدينة فدنوت منهم فإذا بهم مسخوطين [هكذا]. وقد صاروا حجارة... وكذلك ملكتهم بتاجها"[3]. ويكون تدخل (الواهب المساعد)، حسب تعبير فلاديمير بروب، هو الذي يمكن (الفاعل) من التخلص من التحول العجائبي. والتحول إلى صور عجائبية لا يقتصر على البطل، وإنما يشكل صفة أساسية للواهب المساعد الذي تكون تحولاته المستمرة وسيلة لإنقاذ البطل، ويمثل السحر أهم الوسائط العجائبية؛ التي يلجأ إليها الواهب المساعد. وفي الليلة الرابعة عشرة وصف سردي لماهية هذه التحولات العجائبية فابنة الملك ترغب في فك السحر عن الصعلوك الثاني في حكاية (حمال بغداد

---

[1] ألف ليلة وليلة، ج٢، ص٥٢.
[2] و. هابخت، ألف ليلة وليلة، VI، ص٤٠٠-٤٠١. نقلا عن كيليطو: العين والإبرة، ص١٤٢.
[3] ألف ليلة وليلة، ج١، ص٤٥.

والبنات الثلاث)، وتحاول إرجاعه من صورته الحيوانية المتحولة إلى صورته البشرية مرة أخرى فتستعين بصناعة السحر في هذا التحويل" ... ثم إن بنت الملك أخذت بيدها سكينا مكتوبا عليها أسماء عبرانية، وخطت دائرة في وسط القصر، وكتبت فيها أسماء وطلاسم، وعزمت بكلام، وقرأت كلاما لا يفهم"[1]. وتتحول ابنة الملك إلى صور عدة لمواجهة تحولات العفريت فهي تصبح حية عظيمة في حين يكون العفريت في صفة عقرب، وعندما ينقلب العقرب عقابا تنقلب الحية نسرا ثم ينقلب العقاب قطا أسود فتنقلب الصبية ذئبا فينقلب القط الأسود إلى رمانة حمراء كبيرة تقع في بركة[2]. وتنتهي هذه التحولات بموت العفريت والصبية وبأذى شديد يصيب الحاضرين ومنهم الصعلوك الثاني الذي تتلف عينه اليسرى، والملك الذي يحترق نصفه الأسفل. وعندما يتطير الملك من قدوم الصعلوك الثاني إليهم، وما أصابهم بسببه من مصائب يأتي سياق الحكاية ليرجع هذه التحولات العجائبية كلها إلى حكم القضاء والقدر[3]:

يا دهر لا تبقي علي ولا تذر	هي مهجتي بين المشقة والخطر
ما ترحمون عزيز قوم ذل في	شرع الهوى وغني قوم فافتقر

خامسا: مجاز الحلم: وإذا كان مجاز التحول من المجازات الغالبة على عجائبي ألف ليلة وليلة، فإن لدينا أيضا مجاز الحلم الذي تشتغل فيه عناصر العجائبي من شخوص وأبطال معارضين وأبطال مساعدين. ولعل حكاية (قمر الزمان وبدور) تعد من أبرز الحكايات على هذا المجاز العجائبي. وفي هذه الحكاية لدينا حلم عجائبي مصطنع يخلقه عفريت وعفريتة يبهرهما جمال الشابين (قمر الزمان وبدور) فيقرران وضعهما إلى جوار بعض كي يتأملا حسنهما الفائق ثم يرجع العفريتان الشابين إلى بلديهما وهما نائمان.

---

(1) ألف ليلة وليلة، ج١، ص٣٩.

(2) انظر: المصدر نفسه، ج١، ص٤٠.

(3) المصدر نفسه، الجزء نفسه، الصفحة نفسها.

وتـــبدأ رحلة العجائبي بعد اكتشاف قمر الزمان وبدور أن الذي حصل لـــم يكـــن حلمـــا، وإنما كان حقيقة واقعة. أي أن حكاية (قمر الزمان وبدور) تستعير إطار الجلم المزيف لخرق فضاء التحريم واستحالة اللقاء؛ فبدور كانت تـــبغض جنس الرجال وكانت ترفض الملوك والأمراء الذين تقدموا لخطبتها، وقمـــر الزمان كان يبغض جنس النساء ويخاف من كيدهن. ويواجه البطلان فـــي بـــدء الحكاية عنصر الإقصاء المتمثل في حبسهما في قلعة حصينة عقابا لهمـــا علـــى خـــرق الرغبة الإنسانية في الزواج وإعمار الكون. ويمثل الحلم الزائف عنصرا يخرج البطلين من حالة الإقصاء إلى فضاء العجائبي بمجاهيله الواســـعة. وهكذا يكون " تدخل الحلم مفاجئا وفعالا بشكل مباشر شأنه في ذلك شـــأن تدخل الجن يعطي إخبارا يتضمن المعنى، ويعيد في الوقت نفسه توجيه الحكي"[1].

وتشكل حكاية الحالم البغدادي في الليالي وسيطا للوصول إلى العجائبي (الكنـــز) [2]. فلديـــنا حلمـــان في هذه الحكاية؛ أما الحلم الأول فهو حلم الفقير البغدادي الذي تأتيه رؤيا في المنام تخبره أن رزقه بمصر. وعندما يذهب إلى هـــناك يقـــبض عليه مع جماعة من اللصوص، ويضرب بالمقارع. وفي هذه اللحظـــة السردية يتولد من حلم الرائي حلم ثان مكمل؛ فالوالي المصري يتهم الحـــالم البغدادي بقلة العقل فهو أيضا قد رأى رؤيا أخبرته أن رزقه ببغداد في محلة فلانية فلم يصدق ذلك. وبهذا يشكل حلم الرائي المصري الحلقة المفقودة التي تمكن الحالم البغدادي من العودة مرة أخرى إلى بغداد؛ إذ كان البيت الذي

---

(1) جمال الدين بن الشيخ، ألف ليلة وليلة، ص١٠١.

(2) انظر الحكاية في: ألف ليلة وليلة، ج١، ص٥٣٠.

وصفه الوالي ببغداد هو بيت ذلك الحالم البغدادي. " فلما وصل إلى منزله حفر تحت الفسقية فرأى مالا كثيرا، ووسع الله عليه، وهذا اتفاق عجيب"[1].

والحلم في الليالي لا يشكل دائما عنصر الخارق الذي لا يمكن تفسيره، وإنمـــا قـــد يـــشكل عنـــصر الغريب الذي يقبل تفسيرا عقليا. فحكاية (الحالم البغدادي) هي أكثر انفتاحا على مرجعية الرؤى والأحلام والمنامات في الثقافة العـــربية الإسلامية من حكاية (قمر الزمان وبدور) التي يأتي فيها تشابك الحلم بالعجائبـــي مقـــصودا. وما حدث للحالم البغدادي قد يثير دهشتنا وعجبنا بادئ الأمر لكنه سرعان ما يتحول إلى حدث يمكن حصوله بأمر القضاء والقدر.

-تشكلات المقامـــــة:

أولا: فضاء المقامة الدلالي:

يـــرجع الجذر اللغوي لكلمة (مقامة) إلى معنى المجلس، والجماعة من الـــناس، " فالمقـــام والمقامة: الموضع الذي تقيم فيه، والمقامة بالضم: الإقامة، والمقامة بالفتح: المجلس والجماعة من الناس، ومقامات الناس؛ مجالسهم أيضا. والمقامـــة والمقام: الموضع الذي تقوم فيه. والمقامة السادة"[2]. ولم ترد لفظة (مقامـــة) فـــي القرآن وإنما جاءت لفظة (مقام) أربع عشرة مرة[3]. وهي إما

---

[1] ألف ليلة وليلة، ج١، ص ٥٣٠.

[2] لـــسان العرب، مادة (قوم): ويشير علي عبد المنعم عبد الحميد إلى " ورود كلمة (مقامة) و(مقام) في الشعر الجاهلـــي مكتـــسبة دلالـــة اجتماعية مرتبطة بطريقة أو نمط معين في الحياة، ومرتبطة أيضا بموقف التهاجي والمخاصمة والمنافرة عندما يورد كلا المتخاصمين حججه في موقف المنافرة، ويبرز ما يتميز به من مناقب، ومـــا يـــوجد في صاحبه من مثالب. ويكون فضاء هذه المنافرات الفضاء المفتوح الذي يتحلق فيه المتلقون أو المتفـــرجون حول الخصمين". النموذج الإنساني في أدب المقامة، ط١، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، الشركة المصرية العالمية للنشر (لونجمان)، القاهرة، ١٩٩٤، ص١٨ وما بعدها.

[3] انظر: المعجم المفهرس لألفاظ القرآن الكريم، مادة (قوم).

مــصدر بمعنى القيام، وإما بمعنى الموضع الذي يقام فيه إذ يقول القرطبي في تفــسير قــوله تعالى: ﴿ قال الذين كفروا للذين آمنوا أي الفريقين خير مقاما﴾ [سورة مريم: الآية ٧٣]. وقرئ مقاما بضم الميم، وهو موضع الإقامة، ويجوز أن يكون مصدرا بمعنى الإقامة، وقرئ (مقاما) أي منزلا ومسكنا، وقيل: المقام الذي يقام فيه بالأمور الجليلة"[١]. ووردت كلمة (مقامة) مرة واحدة في القرآن الكريم. في قوله تعالى:﴿الذي أحلنا دار المقامة من فضله لا يمسنا فيها نصب﴾ [فاطر: ٣٥] .

وقــد أصبحت كلمة (مقامة) في أواخر العصر الأموي وأوائل العصر العباســي دالــة علــى الخطــبة الدينية والموعظة الأخلاقية. وأفرد ابن قتيبة الديــنوري (ت٢٨٢هـــ) فــي عيون الأخبار بابا كاملا للحديث عن **مقامات الــزهاد عــند الخلفاء والملوك**[٢]. وفي هذا الباب جمع ابن قتيبة خطبا دينية أطلــق علــيها اســم مقام. وقبله كتب الإسكافي المعتزلي (كتاب المقامات في تفضيل علي)[٣]. وكلمة (مقامة) ترتبط عند الإسكافي بالدلالة الدينية العقائدية. كمــا تحدث المسعودي (ت٣٤٦هـ) في مروج الذهب، عن خطب لعلي بن أبي طالب وعن موعظة لعمر بن عبدالعزيز ألقياها بمناسبة مقاماتهما[٤].

---

(١) الجامـــع لأحكـــام القرآن، ط١، [طبعة مصورة عن طبعة دار الكتب]، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، القاهـــرة، ١٣٨٧هـ/١٩٦٧م، ج١١، ص١٤٢، وقد قام المستشرق الفرنسي ريجيس بلاشير (R. Blachere) بدراســـة دلالـــية لكلمـــة مقامة، انظر: تطور كلمة مقامة، مجلة المشرق، السنة السابعة والأربعون، المطبعة الكاثوليكية، بيروت، ١٩٥٣م، ص٦٤٦-٦٥٣.

(٢) انظر: عيون الأخبار، [نسخة منقحة مصححة]، ط١، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ١٤٢٣ هـ/٢٠٠٢م، ص٤٣٢.

(٣) انظـــر، دائرة المعارف الإسلامية، فصل مقامة، الطبعة الجديدة E 12، نشر الفصل سنة ١٩٨٧، ألفه كارل بـــروكلمان، راجعـــه وكملـــه شارل بلا، تعريب حسناء الطرابلسي بوزويته، الحياة الثقافية، عدد٦٢، تونس، ١٩٩١، ص٤٤.

(٤) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

ولعل ارتباط المقامة المبكر بالموعظة الدينية والأخلاقية هو الذي جعل عددا كبيرا من الباحثين المحدثين يوردون مقامات الوعاظ والقصاص بوصفها أصـــلا مـــن أصول فن المقامة الأدبية عند بديع الزمان الهمذاني[1]. وفي هذه المقامـــات الوعظية يكون الخليفة أو الأمير هو المتلقي لكل ما يقوله الواعظ، وكثيرا ما تنتهي هذه الموعظة ببكاء الخليفة خشية من الله. ومن المقامات التي أوردهـــا ابـــن قتيبة مقام خالد بن صفوان (ت ١٣٣هـــ) بين يدي هشام بن عـــبدالملك (ت ١٢٥هـــــ). والمـــوعظة منسوجة على السجع، يقول خالد: " وفـــدت عليه،أي هشام بن عبد الملك، فوجدته قد بدأ يشرب الدهن وذلك في عـــالم باكـــر وســـميه وتتابع وليه، وأخذت الأرض زخرفها، فهي كالزرابي المبـــثوثة والقباطي المنشورة أو تراها كالكافور لو وضعت به بضعة لم تترب وقـــد ضربت له سرادقات جير بعث بها إليه يوسف بن عمر من اليمن تتلألأ كالعقيان"[2].

لـــم تكـــن المقامة " زهرة برية " نبتت فجأة حسب وصف كيليطو[3]، وإنمـــا كانت هناك روافد وأصول للمقامة التي ستبرز في القرن الرابع للهجرة بوصفها نوعا سرديا جديدا كما سنبين[4].

---

(١) انظر على سبيل المثال: إبراهيم السعافين، أصول المقامات،ط١، دار المناهل، بيروت، ١٤٠٧هـ/١٩٨٧، جمـــيل ســـلطان، فن القصة والمقامة،ط١، دار الأنوار، بيروت، ١٩٦٧، عبد الملك مرتاض، فن المقامات في الأدب العربي، ط٢، الدار التونسية للنشر، تونس، ١٩٨٨، ص٨٧-١٠٦.

(٢) عيون الأخبار، ص٤٣٣.

(٣) انظـــر: عبدالفـــتاح كيلـــيطو، المقامات، السرد والأنساق الثقافية، ترجمة عبد الكبير الشرقاوي، ط١، دار توبقال، الدار البيضاء، ١٩٩٣.

(٤) من المصادر التي يرى عدد كبير من الباحثين أنها أثرت في مقامات بديع الزمان الهمذاني أخبار الأعراب الـــواردة فـــي عـــدد كبير من كتب الأدب. وأحاديث ابن دريد، وابن فارس إلى جانب أشعار المجون والكدية ونـــوادر الـــشطار والعـــيارين وحكايـــاتهم والمناظـــرات. انظر على سبيل المثال: إبراهيم السعافين، أصول المقامات.

ثانيا: روافد المقامة:

أ- خالد بن يزيد: الشخصية المشكلة للمكدي:

إن شخصية خالويه المكدي كما قدمها لنا الجاحظ في (بخلائه) تقف نمطا فريدا لأنموذج فني تتشكل فيه شخصية المكدي[١]. بما فيها من واقع وبما فيها كذلك من خروج عن هذا الواقع وجنوح نحو الغريب والعجائبي. ولا نستطيع أن نخضع شخصية خالد بن يزيد لتصنيفات الجاحظ عن البخلاء وحديثه عن متعاقليهم وعن حلقات المسجديين؛ فأنموذج خالد بن يزيد أنموذج متعال على هذه التصنيفات الجاحظية[٢] وهذا متأت من مصدرين هما أسلوب المبالغة وأسلوب المفارقة. فالجاحظ يعمق عنصر المبالغة لرسم شخصية (Character) مبالغ في حدودها ومعالمها. ويتوسل الجاحظ لبيان هذه المبالغة التي تكاد تبلغ مبلغ العجائبية بمرجعيات تاريخية وأسطورية وأخرى واقعية. فالمرجعيات التاريخية تحيلنا على ذي القرنين وتميم الداري. والجامع بين هاتين الشخصيتين التاريخيتين حب التنقل والارتحال؛ فذو القرنين جاب أرض الله الواسعة حتى بلغ مغارب الشمس، وتميم الداري شاهد الجساسة وكلم الدجال. واستدعاء هاتين الشخصيتين يأتي في نسق التفوق والتجاوز الذي

---

[١] لتعريف المكدي: انظر لسان العرب مادة (ك، د، ي)؛ انظر أيضا: مصطلح (الكدية) في: أحمد الحسين، أدب الكدية في العصر العباسي، دراسة في أدب الشحاذين والمتسولين، ط٢، دار الحصاد للنشر والتوزيع، دمشق، ١٩٩٥، ص١٣-٢٨.

[٢] أضفى الجاحظ على شخصية خالد بن يزيد المكدي وجودا واقعيا فقد قال عنه إنه "مولى المهالبة من أبناء المهلب بن أبي صفرة"؛ البخلاء، تحقيق طه الحاجري، ط٨، دار المعارف، القاهرة، ١٩٩٧، (ذخائر العرب؛ ٢٣)، ص٤٦، وأتى ياقوت الحموي وأفرد لخالد بن يزيد في معجمه ترجمة لحياته ومماته لاعتقاده أنه شخصية حقيقية، ولا يزيد ما أتى به ياقوت عن ترجمة الجاحظ الوجيزة ، انظر: معجم الأدباء، ترجمة خالد بن يزيد. ويرى الحاجري في (البخلاء)، ص٣٠٧ " أن الوراقين الذين نقلوا كتب الجاحظ ربما فصلوا قصة خالويه عن البخلاء وبثوها بين الناس مستقلة بنفسها على أنها ترجمة قائمة بذاتها كما فعلوا بأمثلة أخرى سواها. وأن ياقوتا نفسه قد رأى الترجمة فظنها صحيحة تاريخيا فضمها إلى ما أعد من تراجم الأدباء وسواهم، ظانا أن خالد بن يزيد شخصية تاريخية واقعية ". طه الحاجري، ملحق كتاب البخلاء، ص٣٠٧.

يحققـــه المكـــدي؛ فخالـــويه يقول في وصيته لابنه " قد بلغت في البر منقطع التـــراب، وفـــي البحر أقصى مبلغ السفن، فلا عليك ألا ترى ذا القرنين، ودع عنك مذاهب ابن شرية فإنه لا يعرف إلا ظاهر الخبر. ولو رآني تميم الداري لأخذ مني صفة الروم"[١]. ويستعين المكدي بعناصر أسطورية في سياق إبراز الـــنمط المتفوق فيأتي حديث ابن يزيد عن الغول، والسعلاة، والهاتف، والجن، والـــشق، والرئي، والكاهن، والعراف، والتنجيم، والزجر، والطرق، والفكر[٢]. وليبـــين المكدي المرجعيات المعرفية التي استقى منها الكدية يبدأ باستعراض هـــذه المـــرجعيات مجـــردا إياها من عنصري المكان والزمان كي يتمدد فعل الـــسرد ويكـــون طابعه الشمول والاستغراق. إذ " لم يبق، كما يقول خالد بن يزيد، في الأرض مخطراني ولا مستعرض إلا فقته، ولا شحاذ، ولا كاغاني، ولا بانـــوان، ولا قرســـي، ولا عواء، ولا مشعب، ولا فلور، ولا مزيدي، ولا إســـطيل إلا وكـــان تحت يدي. ولقد أكلت الزكوري ثلاثين سنة. ولم يبق في الأرض كعبـــي ولا مكـــد إلا وقد أخذت العرافة عليه"[٣]. وقد يلجأ السرد إلى تخصيص السياق بعد أن كان عاما كي يحيل على مراجع واقعية تثبت أنموذج المكـــدي المتعالي. ولهذا ترد في حديث خالد بن يزيد أسماء رؤساء اللصوص وقطـــاع الطرق وصعاليك الجبال من أمثال إسحاق قتال الحر، وبنجويه شعر الجمل، وعمرو القوقيل، وجعفر كردي كلك، وقرن أيره، وحمويه عين الفيل، وشـــهرام حمار أيوب، وسعدويه نائك أمه"[٤]. وكأن هذه الكنى تؤكد أن تفوق خالـــويه فـــي كديته كان تفوقا كاسحا؛ إذ خضع له أصحاب الكنى الذين نالوا الزعامة في شطارتهم وكديتهم.

---

(١) البخلاء، ص٤٧.

(٢) انظر: المصدر نفسه، الصفحة نفسها

(٣) المصدر نفسه، ص٤٦.

(٤) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

ويلجأ السرد كذلك إلى توظيف أسلوب المفارقة (irony) الذي يجمع الثنائيات الضدية. ففي شخصية المكدي عدد كبير من المفارقات لها تجلياتها الواضحة، وهي تؤشر جميعا إلى أن أنموذج المكدي بدأ يتطور مع تطور الوعي المديني والإحساس بقيمة (رأس المال)؛ فالمكدي يصادف دهرا كثير الأعاجيب. وهذا ما يجعله يلابس السلاطين والمساكين ويخدم الخلفاء والمكدين ويخالط النساك والفتاك، ويعمر السجون كما يعمر مجالس الذكر. وهذه الازدواجية أو لنقل المفارقة الضدية ستجد طريقها في ما بعد في تشكيل شخصية المكدي عند بديع الزمان (أبي الفتح الإسكندري)، والحريري (أبي زيد السروجي).

ب- المكدي شاعرا:

إن أنموذج خالويه المكدي كان المشكل لموروث شعري دار حول الكدية في القرن الرابع للهجرة. واللافت أن طائفة كبيرة من الشعراء كانوا يحتفون في أشعارهم بالكدية وينظرون لها متابعين في ذلك ما بدأه الجاحظ (ت٢٥٥هـ)، وتداوله البيهقي (ت٤٥٨هـ) عن صفات المكدين وأعمالهم. وتعد المعارضات الشعرية بين شعراء الكدية أظهر الدلائل على احتفاء هؤلاء الشعراء بهذا الغرض الشعري الجديد. فقد أورد الثعالبي (ت٤٢٩هـ) قصيدة نظمها أبوالأحنف العكبري (ت٣٨٥هـ) في الكدية يقول فيها[1]:

على أني بحمد اللـــــــــه في بيت من المجد
بإخواني بنى ساسا ن أهل الجد والحد

[1] يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر، تحقيق مفيد قميحة، ط١، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٤٢٠هـ/ ٢٠٠٠م، م٣، ص١٣٧.

ـض خراسان فقاشان إلى الهند

ى الروم إلى الزنج إلى البلغار والسند

وقد كانت معارضة أبي دلف الخزرجي لهذه القصيدة بقصيدة طويلة هي (القصيدة الساسانية). ويهمنا من هذه القصيدة الأوصاف الكثيرة التي شكلت نص الكدية عند الخزرجي؛ فقد ذكر أبو دلف في (القصيدة الساسانية) معجما دلاليا ثريا بأصناف المكدين. ومن تسميات المكدين التي ذكرها أبو دلف الكماذ، والصلاج، والكاغ، والكاغة، والشيشق، والدروز، والدرع، والرعس، والشطب، والميسر، والمدكك، والقاص، والبشرك، والمصطبانيون، والمطراش، والمدرجة، والقناء، ومن ساق، وطفشل، وسطل، ودوشش وغيرها[١].

ويصبح القص واحدا من الحيل التي يتوسل من خلالها المكدي إلى استدرار عطف المتلقين لاستدرار نقودهم:

ومن قص لإسرائيل أو شبرا على شبر

---

[١] انظر: تفصيل هذه الألفاظ وشرحها في اليتيمة،م ٣، ص٤١٦ وما بعدها. ويهمنا من هذه الألفاظ كل ما له علاقة بالقصص؛ فقد ذكر أبو دلف ألفاظا دالة على القاص ومجلسه. فالمكوز: هو الذي يقوم في مجالس القصاص فيأمر القاص أصحابه بإعطائه ثم إذا تفرقوا تقاسموا ما أعطوه، و (النائح المبكي) و (المنشد المطري)؛ قوم ينوحون على الحسين بن علي يروون الأشعار في فضائله ومراثيه (رضي الله عنه)، ومن (ضرب في حب علي وأبي بكر) قوم يحضرون الأسواق فيقف واحد جانبا ويروي فضائل أبي بكر (رضي الله عنه)، ويقف الآخر جانبا ويروي فضائل علي (رضي الله عنه)، فلا يفوتهم درهم الناصبي والشيعي ثم يتقاسمان الدراهم، ومن يروي الأسانيد وحشو كل قمطر؛ هؤلاء قوم يروون الأحاديث على قوارع الطرق، اليتيمة، م٣، ص٤١٦ وما بعدها.

ويفسر الثعالبي هذا البيت بأن " من قص" " هو الذي يروي الحديث عن الأنبياء، والحكايات القصار ويقال لها الشبريات"[١].

وقد يخرج الشاعر المكدي في قصيدته المدحية عما تعارف عليه الشعراء من سنن ثابت يحتفي بالممدوح فيؤدي خروجه عن هذا السنن إلى ابتداع نمط مضاد يزعزع هذا الثبات. فللشاعر أبي العبر نمط من التحامق في شعره اتخذه مذهبا وطريقة لا يحيد عنها، على الرغم من لوم الناس له "وعجبهم من حاله حتى جعله ابن المعتز " مؤمرا على الحمقى"[٢]. وأبو العبر (ت٢٥٠هـ) الذي كان شريفا ينتمي إلى البيت الهاشمي أراد أن يتخذ لنفسه مذهبا تكون له فيه الفرادة والتميز فكان مدحه للملوك هجاء. إذ يقول عنه ابن المعتز: " وكان يمدح الخلفاء، ويهجو الملوك بمثل هذه الركاكة. وكان يؤمر على الحمقى فيشاورونه في أمورهم كأبي السواق وأبي الغول وأبي الصبارة، وطبقتهم من أهل الرقاعة"[٣]. وشعر أبي العبر كان يلقى رواجا عند دوائر العامة والخاصة شأنه في ذلك شأن أشعار الأحنف العكبري وأبي دلف الخزرجي. وقد أشار أبو الفرج الأصفهاني إلى ذيوع شعره " الذي كسب بالحمق أضعاف ما كسبه كل شاعر كان في عصره بالجد، ونفق نفاقا عظيما، وكسب في أيام المتوكل مالا جليلا"[٤].

ومن الشعراء الذين جمعوا بين فن الكدية والتحامق الشاعر ابن الحجاج (ت٣٩١هـ) الذي كانت قصائده رائجة بين الملوك والأمراء والوزراء والرؤساء؛ أي أنها كانت تحظى بعناية السلطة السياسية. فقد كان ابن الحجاج

---

[١] اليتيمة، م٣، ص٤١٩.

[٢] طبقات الشعراء في مدح الخلفاء والوزراء، اعتنى بنشره عباس إقبال لوزاك، لندن، ١٩٣٩، ص١٦٢.

[٣] الصفحة نفسها، المرجع نفسه.

[٤] الأغاني، طبعة دار الفكر، ج٢٠، ص٩٠.

هؤلاء " مقبول الجملة، غالي مهر الكلام، موفور الحظ من الإكرام عام، مجابا إلى مقترحه من الصلات الجسام والأعمال المجدية التي ينقلب فيها إلى خير حال"[1]. أما ديوانه فقد كان " أسير في الآفاق من الأمثال، وأسرى من الخيال"[2]. وكانت له طريقة مميزة في الخطاب الشعري الساخر إذ كان كثيرا ما يلجأ إلى توظيف نمط المحاكاة الساخرة Parody لإظهار المفارقة في المدحة الشعرية؛ " ففنه قائم على التنازع بين ما يستشهد به وما يقوله هو"[3]. وقصيدة ابن الحجاج في وصف كلاب عز الدولة، وهي تطعم لحوم الجدا في حين يتضور الشاعر جوعا تمثل نمط الهجاء الساخر المبطن؛ إذ تحضر الكلاب المدللة في مفارقة ضدية مع الشعب المحروم الجائع. ولعل تمني ابن الحجاج أن يصبح كلبا من هذه الكلاب المدللة يمثل ذروة المفارقة الساخرة[4]:

رأيت كلاب مولانا وقوفا	ورابضة على ظهر الطريق
فمن ورد له ذنب طويل	يعقفه وملهوب خلوقي
تغذى بالجدا فوددت أني	وحق الله خركوش سلوقي

وقد اقترن اسم ابن الحجاج بابن سكرة الهاشمي (ت٣٨٥هـ). وكان ورود كلمة الكدية والمكدين طارئا على شعر ابن سكرة يستخدمها، على سبيل

(١) ابن المعتز، طبقات الشعراء، ص١٣٢-١٣٣.

(٢) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

(٣) عبد الفتاح كيليطو، المقامات، ص٢٧.

(٤) اليتيمة، م٣، ص٦٧.

التظرف والدعابة والمجون. وقد أثبت الثعالبي في يتيمته نماذج من أشعار ابن سكرة في الكدية منها[1]:

رسالـــة من مكـــــد	وشاعـــر وشريـــــف
إلى فتـــى مستبـــــد	بكـــل فعل ظريـــف
إليك يحيى اشتكائي	صحوي بيوم طريف
ولست مضمر نسك	كـــــلا ولا بعفيـــف
ولـــو أسام بدينـــي	لبعتــــه برغيـــــف
وفـــي النبيذ سلـــو	عن الغـــرام المطيف
....	....
فامنن علي بضخـــم	من الدنـــان كثيـــف

جـ- المكدي مبدعا للحكايات:

لـــم يقتـــصر أثر الكدية على الإبداع الشعري فقط إذ لدينا إبداع نثري أيـــضا تمثل في النوادر، والقصص، والحكايات التي كانت الكدية محورا لها. وقد أتت هذه المتشابهات في التراث السردي اللاحق للجاحظ. فقد أورد البيهقي في حديثه " محاسن السؤال "[2] خبرا عن الجاحظ يذكر فيه احتيال أحد المكدين علـــى مجموعة من الناس أوهمهم أنه، أي المكدي، مجاهد في سبيل الله، وأن الـــروم أغاروا على المسلمين في الثغور، وشتتوا شمل أهله فخرج هاربا على وجهـــه. وتنطلـــي الحـــيلة على جمهور المتلقين وتبدأ الدراهم تنهال على هذا

---

(1) يتيمة الدهر، ص٢٣-٢٤.

(2) انظر: الحديث في: البيهقي، المحاسن والمساوئ، دار صادر، بيروت، د.ت، ص ص٥٨٠-٥٨١.

المكـــدي من كل جانب فينصرف ومعه أكثر من مئة درهم. ويمكننا أن ننظر إلى هذا الخبر المنسوب للجاحظ على أنه امتداد لشخصية خالويه المكدي الذي كـــان ينظر، في وصيته لابنه، لفن الكدية في حين يقوم المكدي في هذا الخبر باصـــطناع فـــنون الحيلة للتوصل إلى مأربه. واللافت أن خطاب الكدية يتميز بصيغة موحدة في هذين الخبرين، وكذلك في الأشعار التي تناولناها بالتحليل. وهذه الصيغة الموحدة تدل على تضخم الذات الساردة إلى الحد الذي يصبح فيه الـــسرد اختلاقـــيا، الأمر الذي يعني وجود توظيف مميز لعنصر المبالغة في صـــور الكدية السردية. ففي حديث البيهقي المنسوب إلى الجاحظ يقول الشيخ المكـــدي لشاب صغير من المكدين شتم مهنة الكدية: " اسمعوا بالله! يجيئنا كل نبطي قرنان، وكل حائك صفعان، وكل ضراط كشخان، يتكلم سبعا في ثمان، إذا لم يصب أحدهم يوما شيئا ثلب الصناعة ووقع فيها. أو ما علمت أن الكدية صـــناعة شريفة، وهي محببة لذيذة، صاحبها في نعيم لا ينفد، فهو على بريد الدنيا ومساحة الأرض، وخليفة ذي القرنين الذي بلغ المشرق والمغرب، حيثما حل لا يخاف البؤس، يسير حيث يشاء، يأخذ أطايب كل بلدة!"[1].

ولعـــل حكاية أبي القاسم البغدادي[2] تمثل تمدد خطاب الكدية السردي بعد أن كان هذا الخطاب مقتصرا على أخبار وأحاديث ونوادر قصار لا تكون حكايـــة مكـــتملة. وتحيلـــنا الحكاية على المرجعية الجاحظية لبيان المقصود بالحاكـــية والمحاكـــاة. وتبدو المحاكاة عند الجاحظ وكأنها لا تخرج عن تقليد

---

(١) المحاسن والمساوئ، ص ٥٨٠.

(٢) تثيـــر حكاية أبي القاسم البغدادي مشكلة مؤلفها. ويرى بعض الباحثين مثل آدم متز Adam Mez، ناشر القصة، أنها من تأليف أبي المطهر محمد بن أحمد الأزدي. وقد اعتمد المفهرس يوسف إلياس سركيس وزكي مـــبارك علـــى ملحـــوظات آدم متـــز في تعيين المؤلف وزمن الحكاية. انظر: يوسف إلياس سركيس، معجم المطـــبوعات العـــربية والمعربة، ط١، مطبعة سركيس، القاهرة، ١٩٢٨؛ وزكي مبارك، النثر الفني في القرن الرابع، ط١، منشورات المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، د.ت.ن، ج١، ص٤١٦ وما بعدها.

أصوات الجماعات اللغوية المختلفة من المغربي والخراساني والأهوازي والسندي والزنجي فضلا عن محاكاة العيوب النطقية مثل كلام الفأفاء، ومحاكاة أصوات الحيوانات. وقد تكون هذه المحاكاة ذات دلالة اجتماعية معينة عندما تجعل موضوعها الأعمى وإيماءاته[١]. أي أن المحاكاة عند الجاحظ هي "محاكاة أنماط لغوية وسلوكية معينة وليست محاكاة بمعنى إبداع أو تخليق عوالم سردية. وعند أبي المطهر كما عند الجاحظ تستهدف [هذه] الحكاية أنماطا لا أفرادا"[٢]. وكأن هذه الحكاية، أي حكاية أبي القاسم البغدادي، تبلور أنموذجا تحضر فيه أصناف شتى من المحاكاة والاستنساخ لهذه الأنماط التي هي كما يقول أبو المطهر الأزدي " حكاية عن رجل بغدادي كنت أعاشره برهة من الدهر فيتفق منه ألفاظ مستحسنة ومستخشنة وعبارات أهل بلده مستفصحة ومستفضحة، فأثبتها خاطري لتكون كالتذكرة في معرفة أخلاق البغداديين على تباين طبقاتهم، وكالأنموذج المأخوذ على عاداتهم، وكأنها قد نظمتهم في صورة واحدة يقع تحتهم نوعهم، وتشترك فيها أشخاص ذلك النوع على واحد بحيث لا يختلفون فيه إلا باختلاف المراتب وتفاوت المنازل"[٣].

وتبدو حكاية أبي القاسم البغدادي منفتحة نصيا على أنواع الكلام العربي شعره ونثره. فهي تتمثل الذائقة الشعرية العربية القديمة. ونوادر المحدثين وشواردهم[٤]. ويرد حديث المصنف عن تمثله للخطاب البدوي ليشكل علامة دالة على تداخل أنساق لهجية دارجة أو عامية تتجاور مع الخطاب

---

[١] انظر: حكاية أبي القاسم البغدادي، تحقيق آدم متز، مكتبة المثنى، بغداد، [نسخة مصورة بالأوفيست] ١٩٠٠، ص ص١، ٢.

[٢] عبد الفتاح كيليطو، المقامات، ص٣٢.

[٣] حكاية أبي القاسم البغدادي، ص١.

[٤] انظر: المصدر نفسه، الصفحة نفسها. ويرد شعر ابن الحجاج كثيرا في هذه الحكاية، انظر على سبيل المثال: ص٢، ٣ من الحكاية.

ح للمحكـــي السردي. وربما كانت الحكاية البدوية المرفقة بحكاية أبي
ـم الـــبغدادي مؤشرا على بدايات تدوين المحكي الشعبي (غير الفصيح)،
يـــر أن ضياع نص هذه الحكاية يجعل حديثنا عن هذه الأولية داخلا في حكم
المحتمل.

إن الزمن الحكائي (السردي) في هذه الحكاية لا يزيد على يوم كامل وليلة كاملة. ويأتي إعلان السارد عن هذا الزمن السردي قبل الشروع في فعل الحكي أو القص كي يكون هذا البيان الزمني عقدا بين السارد والمتلقي. فحكاية أبـــي القاســـم " حكاية مقدرة على أحوال يوم واحد من أوله إلى آخره أو ليلة كذلك، وإنما يمكن استيفاؤها واستغراقها في مثل هذه المدة"[1]. وفضاء الحكاية النـــصي يـــشكل مـــنظورا محولا إلى السارد، أبي القاسم، الذي يكون خطابه الـــسردي هـــو الخطاب السائد المهيمن. وتستثمر الحكاية عنصر المفارقة في تقـــديمها لشخـــصية أبـــي القاســـم؛ إذ يكتنز فعل الوصف السردي بعدد من المفارقـــات التي تشكل تراكما سرديا يضخم أبعاد الشخصية. فأبو القاسم كما تقدمـــه الحكاية كان شيخا بلحية بيضاء، تلمع في حمرة وجه يكاد يقطر منه الخمـــر الصرف، وله عينان كأنه ينظر بهما من زجاج أخضر تبصان كأنهما تـــدوران علـــى زئـــبق ... عيارا، نعارا، زعاقا، شهاقا، طفيليا، بابليا، أديبا، عجيـــبا، رصـــافا، قـــصافا، مـــداحا، قداحا، طريفا، سخيفا " [2]. وتحيلنا هذه المفارقات على ما أبرزه الجاحظ في شخصية خالويه المكدي.

---

(١) حكاية أبي القاسم، ص٢.

(٢) المصدر نفسه، ص٥.

ويمثل المجلس (دار بأصفهان)، وهو فضاء جماعي متميز له زمانه الخاص وأنساقه المعرفية، الفضاء الجاذب للاجتماع Sociopetal [1] في هذه الحكاية. ويمهد فضاء المجلس للمفارقة الضدية المميزة لشخصية أبي القاسم؛ إذ تكون شخصيته بمثابة دال لأنها " تتخذ عدة أسماء أو صفات تلخص هويتها السردية"[2]. ويكون تشكل شخصية المكدي أو العيار في هذه الحكاية بحسب المتلقين فإذا كان المجلس مجلس وعظ وإرشاد وحكمة تزيا العيار بسمت الوقار والخشوع والاستكانة. وإذا كان المجلس مجلس قصف ولهو ومجون يخلع المكدي العيار قناعه السردي، ويبدأ بالإفصاح عن هويته السردية من خلال تلك الشتائم البغدادية التي يكيلها على مضيفه. وفي تلك الشتائم يتجاور السرد مع شعر المجون الساخر. وتثبت الحكاية نمط الأنا المفخمة عند هذا العيار المكدي كما وجدناها من قبل عند خالويه المكدي: إذ يقول أبو القاسم " وآلك أنا الموج الكدر، أنا القفل العسر، أنا النار، أنا العيار، أنا الرحا إذا استدار، أنا مشيت أسبوعين بلا رأس، أنا الذي أسست الشطارة، وبوبت العيارة، أنا فرعون، أنا هامان، أنا نمرود بن كنعان، أنا الشيطان الأقلف، أنا الدب الأكشف، أنا البغل الحرون، أنا الزبون، أنا الجمل الهائج، أنا الفيل المغتلم، أنا الدهر المصطلم، أنا العسر اللزوم، أنا السبع الغشوم ..."[3].

وتمهد هذه الشتائم وهذا التضخم في الذات الساردة لبروز محور سردي آخر في هذه الحكاية؛ أعني به المفاضلة بين خصائص بغداد (دار

---

[1] كير إيلام، سيمياء المسرح والدراما، ترجمة رئيف كرم، ط١، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ١٩٩٢، ص١٠١.

[2] حميد لحمداني، بنية النص السردي، ص٥١.

[3] حكاية أبي القاسم البغدادي، ص١٣٧ وما بعدها، وتتكرر مثل هذه الأوصاف عند أبي حيان التوحيدي انظر: البصائر والذخائر، تحقيق وداد القاضي، ط١، دار صادر، بيروت، ١٩٨٤، ج٤، ص١٥٧ – ١٥٩.

السلام) وخصائص أصفهان[1]. وينتهي السارد (أبو القاسم البغدادي) إلى تفضيل بغداد غير آبه بكون متلقي سرده في ذلك المجلس من الأصفهانيين. وتنتهي الحكاية بمثل ما بدأت به؛ أي بتظاهر أبي القاسم بالنسك والخشوع والتقوى وبقراءة القرآن، والترحم على الحسين الذبيح ولبس الطيلسان[2]. أي أن زمن الحكاية زمن دائري أشبه بزمن الحكايات والسير الشعبية[3].

---

(1) انظر: حكاية أبي القاسم البغدادي، ص٢٠-٢٦.

(2) جاء في خاتمة هذه الحكاية: " أن أبا القاسم يقرأ القرآن فيبتسم من الجماعة واحد فيقول: ويحك أكل هذا الطرب بعد قتل الحسين الذبيح عليه وعلى آبائه الطاهرين السلام.

لعن الله من يعادي عليا وحسينا من سوقه وإمام

وينشد الأبيات على المنسوق في أول الرسالة والناموس الموصوف فيها ثم يقوم، ويلبس الطيلسان على هيئته الأولى ويقول سلام عليكم "، حكاية أبي القاسم البغدادي، ص١٤٦.

(3) أحسب أن شخصية الوزير المهلبي (ت٣٥٢هـ) كانت مصدرا من مصادر حكاية أبي القاسم البغدادي. فقد كانت لهذا الوزير مجالس أنس لا تختلف عن مجلس أنس أبي القاسم البغدادي، ويختلط في هذه المجالس المجون بالحشمة. فمما حكاه الثعالبي للقاضي التنوخي في ترجمته: " أنه كان من جملة القضاة الذين ينادمون الوزير المهلبي، ويجتمعون عنده في الأسبوع ليلتين على اطراح الحشمة والتبسط في القصف والخلاعة وهم ابن قريعة، وابن معروف، والقاضي التنوخي وغيرهم. وما منهم إلا أبيض اللحية طويلها وكذلك كان الوزير المهلبي فإذا تكامل الأنس وطاب المجلس ولذ السماع وأخذ الطرب منهم مأخذه، وهبوا ثوب الوقار، وتقلبوا في أعطاف العيش بين الخفة والطيش، ووضع في يد كل واحد منهم كأس ذهب من ألف مثقال إلى دونها مملوء شرابا قطربليا أو عكبريا فيغمس لحيته فيه بل ينقعها حتى تتشرب أكثره، ويرش بها بعضهم على بعض، ويرقصون أجمعهم وعليهم المصبغات، ومخانق البرم المنثور. ويقولون كلما يكثر شربهم هرهر ...، فإذا أصبحوا عادوا لعادتهم في التزمت والتوقر والتحفظ بأبهة القضاة وحشمة المشايخ الكبراء "، يتيمة الدهر، ج٢، ص٣٩٤.

ثالثا: تشكل النص المقامي:

أ- البديع والحريري وإشكالية الريادة الإبداعية:

أفاد بديع الزمان الهمذاني (ت٣٩٨هـ) من موروث الكدية ومن الموروث الحكائي العربي في إبداع نوع سردي جديد أسماه مقامة[١]؛ إذ طور البديع مدلول هذه اللفظة وجعلها تدل على بنية سردية مستحدثة تتخذ الخبر إطارا لها، ولكنها تخرج عن بنية الخبر التقليدية، وقد أعطى أبو القاسم الحريري (ت٥١٦هـ) الأولية الإبداعية في بروز فن المقامة إلى بديع الزمان إذ يقول " ... وبعد فإنه قد جرى ببعض أندية الأدب الذي ركدتِ في هذا العصر ريحه وخبت مصابيحه ذكر المقامات التي ابتدعها بديع الزمان وعلامة همذان، رحمه الله، وعزا إلى أبي الفتح الإسكندري نشأتها وإلى عيسى بن هشام روايتها وكلاهما مجهول لا يعرف ونكرة لا تتعرف فأشار من إشارته حكم، وطاعته غنم، إلى أن أنشئ مقامات أتلو فيها تلو البديع، وإن لم يدرك الظالع شأو الضليع... هذا مع اعترافي بأن البديع رحمه الله سباق غايات وصاحب آيات، وأن المتصدي بعده لإنشاء مقامة ولو أوتي بلاغة قدامة، لا يغترف إلا من فضالته، ولا يسري ذلك المسرى إلا بدلالته"[٢].

وقد شكك كارل بروكلمان في أولية البديع في ابتكار المقامة؛ إذ يقول: " وبديع الزمان الهمذاني مبتكر فن المقامات في الأدب العربي إذا لم يكن

---

[١] يقول عبد الفتاح كيليطو: "في المقامات ذاتها نجد كلمة مقامة تستعمل ثلاث مرات بدلالات مختلفة، واثنتان من هذه الدلالات مألوفة لدينا وهما: مجلس السادة والحديث والثالثة بمعنى الموعظة"؛ المقامات، ص٨٥، انظر أيضا: مقامات بديع الزمان الهمذاني: البلخية، والأسدية، والأذربيجانية، والدجانية، والجاحظية، والأصفهانية، والوعظية. مقامات بديع الزمان الهمذاني، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، ط١، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٧٩.

[٢] مقامات الحريري، المقامات الأدبية، ط٣، مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده بمصر، ١٣٦٩ هـ/ ١٩٥٠م، ص٤-٦.

منافسه الخوارزمي هو الذي سبق إلى ذلك " [1]. وفيما أعلم لم تصلنا مقامات الخوارزمي ولم يشر أي مصدر من المصادر القديمة التي ترجمت للخوارزمي إلـــى وجود مقامات له. وربما كان التصحيف في بعض المصادر سببا للقول بوجود مقامات له. فقد ورد في نص ياقوت الحموي ذكر المناظرة التي جرت بين البديع والخوارزمي، ويقول عنها ياقوت: " ثم شجر بينه [أي البديع] وبين الأستاذ أبي بكر الخوارزمي ما كان سببا لهبوب ريح الهمذاني وعلو أمره، إذ لم يكن في الحسبان والحساب أن أحدا من الأدباء ينبري لمساجلته، فلما تصدى الهمذاني لمباراته، وجرت بينهما مقامات ومبادهات"[2]. في حين يرد النص في اليتيمة "مكاتبات ومباهاة"[3].

وقد وردت في رسائل بديع الزمان رسالة يورد فيها انتقاد الخوارزمي لـــه بأنه لا يجيد إلا المقامات فيذكر بديع الزمان الهمذاني أنه قد أملى أربعمئة مقامة، ويتحدى منتقده بتأليف مثلها[4]. ومع تأكيد البديع أنه أملى أربعمئة مقامة إلا أن ذلـــك قـــد يكـــون مـــن بـــاب التظاهر والنفج الشديد الذي ميز علاقته بالخوارزمـــي. ومن هنا يأتي العدد (أربعمئة) دلالة على الكثرة المطلقة. وقد يكون عدد مقامات البديع أقل من هذا العدد بكثير خاصة أن مقاماته دونت ولم تـــتداول شـــفاها حتى تكون عرضة للضياع. إلى جانب أن الحريري عارض مقاماتـــه بخمسين مقامة فقط. وكثير من المقاميين حاكوا الحريري، والتزموا بالعدد خمسين[5]. ولذلك أتفق مع بروكلمان في كون مقامات البديع كانت اثنتين

---

[1] تـــاريخ الأدب العربي، نقله إلى العربية عبد الحليم النجار، ط٥، دار المعارف، القاهرة، ج٢، د.ت.ن. ص ١١٢.

[2] معجم الأدباء، ترجمة بديع الزمان الهمذاني.

[3] اليتيمة، ج٤، ص٢٣٨.

[4] انظـــر: إبـــراهيم أفندي الأحدب الطرابلسي، كشف المعاني والبيان عن رسائل بديع الزمان، ط١، المطبعة الكاثوليكية، بيروت، ١٨٩٠م، ص٢٧-٨٤.

[5] منهم: ابن الصيقل الجزري، والسرقسطي، وأبي بكر بن محسن العلوي.

وخمسين مقامة فقط[1]. وربما خلط البديع في تسمية مقامة بين مقاماته الأدبية وبين رسائله التي بلغت كما يذكر بروكلمان مئتين وثلاثا وثلاثين رسالة فنكون بذلك أمام عدد يقرب من أربعمئة مقامة[2].

وقد أورد الثعالبي في يتيمته أن البديع أقام مدة بجرجان على مداخلة الإسماعيلية والتعيش في أكنافهم، والاقتباس من أنوارهم ثم قصد نيسابور فوافاها في سنة اثنتين وثمانين وثلاثمئة للهجرة، ونشر بها بزه وأظهر طرزه، وأملى أربعمئة مقامة نحلها أبا الفتح الإسكندري في الكدية وغيرها"[3]. ويشير الخبر الوارد عند ياقوت الحموي أن بديع الزمان وصل نيسابور سنة اثنتين وتسعين وثلاثمئة للهجرة، وهناك أملى مقاماته المشهورة. وكانت المناظرة المشهورة بينه وبين أبي بكر الخوارزمي في سنة ثلاث وثمانين وثلاثمئة للهجرة[4]. ولدينا نصان؛ النص الأول لمصدر معاصر وهو الثعالبي (ت٤٢٩ هـ)، والنص الآخر لياقوت الحموي (ت٦٢٦هـ) وهو متأخر عن البديع. لذا أحسب أن التاريخ الذي أتى به الثعالبي عن إملاء بديع الزمان الهمذاني مقاماته هو التاريخ الصائب، فهو قد أملى مقاماته ثم دارت بينه وبين أبي بكر الخوارزمي المناظرة الكبرى التي انتهت بهزيمة الخوارزمي واعترافه بغلبة البديع وتبريزه. ينضاف إلى ذلك أن البديع في إحدى رسائله التي تضمنت ما دار في تلك المناظرة الكبرى يتحدى خصمه الخوارزمي أن ينشئ أربعمئة مقامة مثله.

---

[1] انظر: بروكلمان، تاريخ الأدب العربي، ج٢، ص١١٣.

[2] انظر: المرجع نفسه، ج٢، ص١١٤.

[3] اليتيمة، ج٤، ص٢٩٥.

[4] انظر: معجم الأدباء، ترجمة بديع الزمان الهمذاني.

ولعل ابن نباتة السعدي (ت٤٠٥هـ) الذي كان معاصرا للبديع يقدم لنا إجابة ما عن أولية فن المقامات؛ " فقد ترك لنا ابن نباتة ديوانا محفوظا ومقامة يتيمة "[١]. وربما كانت هذه المقامة معارضة مبكرة لمقامات البديع؛ إذ تشبه بنيتها السردية مقامات الهمذاني والراوي فيها ابن إسحاق والبطل فيها شيخ أديب يبهر الناس ببلاغته[٢]. بيد أن عدم تدوين تاريخ هذه المقامة وعدم إشارة كتب التراجم القديمة إلى إسهام ابن نباتة في نشوء فن المقامة يجعلنا نحسب أن هذه المقامة كما أشرت سابقا ما هي إلا معارضة مبكرة للبديع.

وربما كان الولع بإحالة أي نوع سردي جديد على مرجعية سابقة تتحكم فيه هو الذي جعل زكي مبارك ومن قبله مرجليوث وبروكلمان[٣] يرجعون ابتداع المقامة إلى أحاديث ابن دريد؛ فقد تلقف مبارك إشارة هذين المستشرقين إلى أحاديث ابن دريد، وعاد إلى هذه الأحاديث في أمالي القالي. ثم خرج بعد ذلك برأي جازم مفاده أن بديع الزمان الهمذاني ليس المنشئ الأول لفن المقامات وإنما حاكى أحاديث ابن دريد الأربعين[٤]. وتابع عدد من الباحثين العرب المحدثين رأي زكي مبارك وجعلوه بينة واضحة على أن بنية مقامات البديع لم تكن مبتدعة فما هي إلا اقتداء لصدى سابق عليها. وكان

---

[١] بروكلمان، تاريخ الأدب العربي، ج٢، ص١١٦.

[٢] انظر: عبدالملك مرتاض، فن المقامات في الأدب العربي، ط١، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ١٩٨٠، ص٢٢٤-٢٢٦. ويذكر عبدالملك مرتاض أن هذه المقامة محفوظة بالمكتبة الأميرية بألمانيا، وهي تقع في اثنتي عشرة صفحة، وقد أغفل تاريخ كتابتها، ولم يشر كارل بروكلمان إلى هذه المخطوطة.

[٣] انظر: زكي مبارك، النثر الفني في القرن الرابع، ج١، ص٢٧٨-٢٨٧.

[٤] انظر على سبيل المثال: إكرام فاعور، مقامات بديع الزمان الهمذاني وعلاقتها بأحاديث ابن دريد، ط١، دار اقرأ، بيروت، ١٩٨٣، حسن عباس، نشأة المقامة في الأدب العربي، ط١، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٧، أحمد درويش، البناء الفني لأحاديث ابن دريد وأصداؤه في مقامات بديع الزمان، مجلة فصول، م١٣، عدد ٣، خريف ١٩٩٤، ص٢٠-٣٩.

النص الذي اعتمد عليه زكي مبارك في بيان أولية ابن دريد في إنشاء فن المقامة ما جاء به الحصري القيرواني (ت٤٥٣هـ) إذ يقول في (زهر الآداب): " لما رأى، أي الهمذاني، أبا بكر محمد بن الحسين بن دريد الأزدي أغرب بأربعين حديثا وذكر أنه استنبطها من ينابيع صدره، واستنسخها من معادن فكره، وأبداها للأبصار والبصائر، وأهداها للأفكار والضمائر في معارض أعجمية، وألفاظ حوشية، فجاء أكثر ما أظهر تنبو عن قبوله الطباع، ولا ترفع له حجبها الأسماع وتوسع فيها، إذ صرف ألفاظها ومعانيها في وجوه مختلفة، وضروب متصرفة عارضها بأربعمئة مقامة في الكدية تذوب ظرفا، وتقطر حسنا، لا مناسبة بين المقامتين لفظا ولا معنى. ووقف مناقلتها بين رجلين: سمى أحدهما عيسى بن هشام، والآخر أبا الفتح الإسكندري. وجعلهما يتهاديان الدرر ويتنافثان السحر، في معان تضحك الحزين، وتحرك الرصين، يتطلع منها كل طريقة، ويوقف منها على كل لطيفة، وربما أفرد أحدهما بالحكاية، وخص أحدهما بالرواية"[١].

إن نص الحصري القيرواني (ت٤٥٣هـ) يعد نصا متأخرا على ابن دريد (ت٣٢٣هـ) وعلى بديع الزمان الهمذاني (ت٣٩٨هـ). ولم نجد في المصادر القريبة زمنيا من الهمذاني مثل (يتيمة الدهر) ما يشير إلى معارضة البديع لأحاديث ابن دريد. ونص الحصري يؤكد أنه لا مناسبة بين المقامتين أي بين أحاديث ابن دريد ومقامات الهمذاني. وكأنه بهذا يشير إلى الاختلاف النوعي بين (الحديث) و (المقامة) فالجامع بينهما هو الإسناد فقط. كما أن

---

[١] زهر الآداب وثمر الألباب، ضبط زكي مبارك، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، ط١، مطبعة السعادة، القاهرة، ١٩٥٣، ج١، ص٢٧٣-٢٧٤.

الحـــصري يشير إلى مصطلحي (حكاية) و (رواية) وهما مصطلحان في بنية المقامة السردية كما أنشأها البديع.

وعـــندما نعـــود إلـــى أحاديث ابن دريد في أمالي القالي فإننا نجد أن مجموع هذه الأحاديث ستون حديثا وليس أربعين كما قرر زكي مبارك. وهذه الأحاديث الستون لا تختلف عن أخبار الأعراب ونوادرهم. وقد رويت من أجل تعليم غريب اللغة؛ أي أنها مرويات لغوية وليست مرويات سردية.

ولعل أنموذجا من هذه الأحاديث يدلنا على منحاها اللغوي؛ ففي حديث البنات الثلاث اللاتي وصفن أزواجهن يقول ابن دريد[1]: " أخبرني عمي، عن أبيه، عن ابن الكلبي. قال: قالت عجوز من العرب لثلاث بنات لها: صفن ما تحببن من الأزواج، فقالت الكبرى: أريد أروع بساما، أحذ مجذاما، سيد ناديه، وثمـــال عافيه، ومحسب راجيه، فناؤه رحب، وقياده صعب، وقالت الوسطى: أريده عالي السناء، مصمم المضاء، عظيم نار، متمم أيسار، يفيد ويبيد، ويبدئ ويعـــيد، هـــو فـــي الأهل صبي، وفي الجيش كمي، تستعبده الحليلة، وتسوده الفـــضيلة. وقالت الصغرى: أريده بازل عام، كالمهند الصمصام، قرانه حبور ولقـــاؤه سرور، إن ضم قضقض، وإن دسر أغمض، وإن أخل أحمض، قالت أمها: لا فض فوك! لقد فررت لي شرة الشباب جذعة...".

وهذه المرويات اللغوية حتى لو صحت نسبتها لابن دريد، وصح تأثر الـــبديع بها نجدها في الموروث السردي العربي القديم قبل ابن دريد، فقد جاء فـــي حديث عائشة رضي الله عنها، وقد ذكره البخاري في صحيحه في (باب

[1] الأمالي، ط١، مؤسسة الكتب الثقافية، بيروت، ١٤٢٢هـ/٢٠٠١م، ج١، ص٢٨-٢٩.

حسن المعاشرة) قالت[1]: " جلست إحدى عشرة امرأة فتعاهدن وتعاقدن ألا يكتمن من أخبار أزواجهن شيئا. قالت الأولى: زوجي لحم جمل غث على رأس جبل لا سهل فيرتقى ولا سمين فينتقل. وقالت الثانية: زوجي لا أبث خبره إني أخاف أن لا أذره إن أذكر عجره وبجره. وقالت الثالثة: زوجي إن أنطق أطلق وإن أسكت أعلق ...".

ومن الباحثين من أرجع الريادة الإبداعية في فن المقامة لأحمد بن فارس (ت٣٩٥هـ) أستاذ البديع؛ فهادي حسن حمودي جعل ابن فارس مبدع المقامات الأول في حين اقتصر دور الهمذاني على التلقي. وقد استند حمودي في هذا الرأي إلى الملازمة الوثيقة بين ابن فارس والبديع وإلى كون ابن فارس، شيخ البديع، قد عرف بأنه " صاحب حكايات من أقاصيص وسمر"[2]. فقد ترك ابن فارس إلى جانب تراثه اللغوي تراثا سرديا تمثل في (قصص النهار وسمر الليل) إلى جانب كتاب (المسائل) أو (فتيا فقيه العرب). ويرى هادي حمودي "أن شخصية عيسى بن هشام شخصية متخيلة مرسومة بدقة على غرار شخصية أحمد بن فارس، شيخ البديع، ولا غرو في هذا ما دامت المقامات أساسا من إيحاء ابن فارس راويته"[3]. ويبدو أن حمودي بنى حكمه في ريادة ابن فارس الإبداعية على تصور معين جاء من فهمه لما أتت به بعض المصادر القديمة من ترجمة لابن فارس. كما أنه يشير إلى ضياع آثار

---

[1] صحيح البخاري، باب حسن المعاشرة، تحقيق عبد الرؤوف سعد، مكتبة الإيمان، القاهرة، ١٤٢٣هـ/ ٢٠٠٣م، ص١١٠٢.

[2] معجم الأدباء، م٤، ص٨٤؛ السيوطي، طبقات المفسرين، ط١، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٨٣، ج١، ص٦٠-٦٤؛ القفطي، إنباه الرواة على أنباه النحاة، ط١، مطبعة دار الكتب المصرية، ١٣٦٢هـ/١٩٥٠، ج١، ص٩٢-٩٥.

[3] هادي حسن حمودي، المقامات من ابن فارس إلى بديع الزمان الهمذاني، ط١، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، ١٩٨٥، ص١٠٠.

ابن فارس السردية على الرغم من وجودها في بعض مراكز المخطوطات في العالم[1]. وربما تسمح لنا قراءة مخطوطة (قصص النهار وسمر الليل)، بمعرفة الأولية الزمنية لمبدع فن المقامات. وحتى لو كان البديع مسبوقا زمنيا ببعض كتاب المقامات فإن ريادته الإبداعية أمر لا ينكره عليه أحد. وقد سبق لنا أن أوردنا رأي الحريري في مقامات البديع واعترافه بسبقه وفضله. كما أن المقامة تأثرت بالموروث السردي الإخباري الذي سبقها، وأثرت في الموروث السردي المعاصر واللاحق لها واستمر تأثيرها قرونا عدة.

وقد تمثلت الريادة الإبداعية لمقامات الحريري أيضا؛ فقد ذكر ياقوت أنه، أي الحريري، كان غاية في الذكاء والفطنة والفصاحة والبلاغة،له تصانيف تشهد بفضله وتقر بنبله وكفاه شاهدا كتاب المقامات التي أبر بها على الأوائل وأعجز الأواخر"[2]. وقد كان أثر الحريري كبيرا فيمن جاء بعده؛ إذ حاكى مقاماته عدد من المقاميين، كما تناول عدد كبير من الشراح هذه المقامات وخاصة في بلاد الأندلس والمغرب[3]. وقد واجهت مقامات الحريري منذ نشأتها مشكلة صحة نسبتها إليه؛ وسمع الحريري بنفسه هذا التشكيك في مقاماته. فمما يرويه ابن خلكان[4] " أن الحريري لما عمل المقامات كان قد عملها أربعين مقامة، وحملها من البصرة إلى بغداد وادعاها، فلم يصدقه في ذلك جماعة من أدباء بغداد، وقالوا: إنها ليست من تصنيفه، بل هي لرجل مغربي من أهل البلاغة مات بالبصرة ووقعت أوراقه إليه فادعاها، فاستدعاه

---

(1) "يذكر كارل بروكلمان " أن قصص النهار وسمر الليل مخطوطة في ليبزج ٧٨٠، رقم ٤ إلى جانب كتاب المسائل أو فتيا فقيه العرب"، تاريخ الأدب العربي، ج٢، ص٢٦٩.

(2) معجم الأدباء، ترجمة الحريري.

(3) سنشير إلى هؤلاء الشراح في الفصل الأول من الباب الثاني.

(4) وفيات الأعيان، ترجمة الحريري.

الوزيـــر إلى الديوان وسأله عن صناعته، فقال: أنا رجل منشئ، فاقترح عليه إنـــشاء رســـالة فـــي واقعة عينها، فانفرد في ناحية من الديوان، وأخذ الدواة والورقة ومكث زمانا كثيرا فلم يفتح الله سبحانه عليه بشيء من ذلك، فقام وهو خجـــلان، وكـــان في جملة من أنكر دعواه في عملها أبو القاسم علي بن أفلح الـــشاعر فلمـــا لم يعمل الحريري الرسالة التي اقترحها الوزير أنشد ابن أفلح، وقـــيل إن هـــذين البيتين لأبي محمد ابن أحمد المعروف بابن جكينا الحريمي البغدادي الشاعر المشهور:

شيخ لنا من ربيعة الفرس ينتف عثنونه من الهـــوس

أنطقـــه الله بالمشان كمـــا رماه وسط الديوان بالخرس"

وتـــرد الحكاية عند ياقوت الحموي[1] بصورة أخرى إذ يقول: "حدثني من أثق به أن الحريري لما صنع المقامة الحرامية وتعانى الكتابة فأتقنها خالط الكـــتاب وأصـــعد إلـــى بغداد، فدخل إلى ديوان السلطان، وهو منغص بذوي الفـــضل والـــبلاغة، محـــتفل بأهـــل الكفايـــة والبراعة، وقد بلغهم ورود ابن الحريـــري، إلا أنهـــم لم يعرفوا فضله، ولا اشتهر بينهم بلاغته ونبله، فقال له بعض الكتاب: أي شيء تتعانى من صناعة الكتابة حتى نباحثك فيه؟ فأخذ بيده قلمـــا وقـــال: كل ما يتعلق بهذا، وأشار إلى القلم، فقيل له: هذه دعوى عظيمة فقال: امتحنوا تخبروا، فسأله واحد عما يعتقد في نفسه إتقانه من أنواع الكتابة، فأجـــاب عن الجميع أحسن جواب، وخاطبهم بأتم خطاب حتى بهرهم، فانتهى خبـــره إلى الوزير أنوشروان بن خالد فأدخله عليه، ومال بكليته إليه، وأكرمه وأدناه، فتحادثا يوما في مجلسه حتى انتهى الحديث إلى ذكر أبي زيد السروجي المقـــدم ذكـــره، وأورد ابـــن الحريـــري (المقامة الحرامية) التي عملها فيه،

---

[1] معجم الأدباء، (ترجمة الحريري).

فاستحسنها أنوشروان جدا وقال: ينبغي أن يضاف إلى هذه أمثالها، وينسج على منوالها عدة من أشكالها، فقال: أفعل ذلك مع رجوعي إلى البصرة وتجمع خاطري بها، ثم انحدر إلى البصرة فصنع أربعين مقامة، ثم أصعد إلى بغداد وهي معه وعرضها على أنوشروان فاستحسنها، وتداولها الناس، واتهمه من يحسده بأن قال: ليست هذه من عمله لأنها لا تناسب رسائله ولا تشاكل ألفاظه، وقالوا: هذا من صناعة رجل كان استضاف به ومات عنده فادعاها لنفسه، وقال آخرون: بل العرب أخذت بعض القوافل، وكان مما أخذ جراب بعض المغاربة وباعه العرب بالبصرة، فاشتراه ابن الحريري وادعاه، فإن كان صادقا في أنها من عمله فليصنع مقامة أخرى، فقال: نعم سأصنع، وجلس في منزله ببغداد أربعين يوما فلم يتهيأ له ترتيب كلمتين والجمع بين لفظتين، وسود كثيرا من الكاغد فلم يصنع شيئا، فعاد إلى البصرة والناس يقعون فيه ويعيطون في قفاه كما تقول العامة، فما غاب عنهم إلا مديدة حتى عمل عشر مقامات وأضافها إلى تلك، وأصعد بها إلى بغداد، فحينئذ بان فضله وعلموا أنها من عمله".

وتجعل الرواية الأولى، وهي رواية ابن خلكان، أن إنكار طائفة من الأدباء عمل الحريري في المقامات هو الذي جعل أنوشروان يطلب من الحريري كتابة رسالة أو مقامة في واقعة بعينها. وقد عجز الحريري، وفقا لهذه الرواية عن إنشاء المقامة، وأصيب بالحبسة فكان ذلك مصدرا لتشفي المنكرين وفي مقدمتهم أبو القاسم علي بن أفلح الشاعر. في حين تجعل الرواية الثانية من الحريري مبدعا أنشأ مقامة بأمر من الوزير أنوشروان. وقد أتى إنكار الأدباء في بغداد بعد استحسان الوزير أنوشروان لهذه المقامة (المقامة الحرامية). وفي كلا الخبرين يحاول المنكرون أن ينسبوا إبداع المقامات الحريرية إلى رجل مغمور مغربي، ونحن نعلم أن جل شراح الحريري هم من

المغاربة والأندلسيين فكيف يفوتهم أن يشيروا إلى سبق مبدع من مبدعيهم ؟! وأحسب أن الحسد هو الذي دفع هؤلاء المنكرين لابتداع مثل هذه الروايات. كما أن الإبداع الأدبي ليست له أوقات محددة؛ فكثيرا ما تتعسر الأمور على المبدع، ويصبح قلع ضرس له أهون عليه من إنشاء قصيدة أو مقامة.

ب- المقاميون وبنية المقامات السردية (ما بعد الهمذاني):

حافظ الحريري على البنية السردية لمقامات الهمذاني؛ فراويه هو الحارث بن همام أما بطله فهو أبو زيد السروجي. وكانت الكدية هي الموضوع الأبرز في مقامات الحريري شأنه في ذلك شأن الهمذاني. بيد أن مقامات الحريري امتازت إلى جانب عناصرها السردية بأثر أسلوبي لغوي تمثل في الألغاز والأحاجي الأمر الذي جعلها أنموذجا يحاكيه مقاميون سنتناولهم بالحديث.

ولا نستطيع أن ننكر الريادة الإبداعية للبديع والحريري بالنسبة للنوع السردي الجديد (المقامة)، ولكننا في الوقت نفسه لا نستطيع أن نقلل من أثر بعض الإبداعات المقامية المتميزة. فقد عرف الأنموذج الأصلي للبنية السردية المقامية عند بديع الزمان والحريري تحولا تمثل أول ما تمثل في مقامات البديع فقد غاب أبو الفتح الإسكندري عن المقامة الغيلانية التي ظهر الشاعر ذو الرمة بطلا فيها، وغاب أبو الفتح أيضا عن بعض المقامات التي قام الراوي عيسى بن هشام بدور الراوي والبطل فيها[1]. ولعل هذا التحول هو الذي شجع ابن ناقيا (ت٤٨٥هـ) على الخروج المبكر من جبة بديع الزمان الهمذاني. وكأن ابن ناقيا أراد أن يؤكد أصالة فنه في كونه لا يحتذي نماذج

---

[1] انظر على سبيل المثال: المقامة الصيمرية، والمغزلية، والنهيدية، والبغدادية، والغيلانية، والتميمية، والبشرية من مقامات بديع الزمان الهمذاني.

ولم يلتزم ابن القواس الحلبي (كان موجودا ٨٨٦هـ) بوجود بطل واحد في مقاماته. ففي كثير من هذه المقامات يكون الراوي هو البطل. ففي المقامة الخامسة، على سبيل المثال، وهي (المقامة الطرابلسية) يحتال الراوي لرؤية غلام مليح فيقول: "فلما ظهر اللیامة وعرف أبوه بالعلامة، وأقام في مذمتي تحرك من والده ساكن وتغير ظاهره، وتكدر الباطن ثم أمر من كان بين يديه بإحضار ولده إليه"[١].

وجدد جلال الدين السيوطي (ت٩١١هـ) في بنية المقامة وفي موضوعها. فمن ناحية الشكل خرجت معظم مقاماته عن نمط المقامة التقليدي عند بديع الزمان والحريري؛ فاتخذت أنماطا متنوعة مثل المناظرة، والمقامة النقدية، والمقامة القصصية، والمقامة الوعظية، والمقالة، والمأدبة. كما وظف السيوطي الرمز وجعله وسيلة للنقد السياسي والاجتماعي كما في (مقامة الرياحين) و(المقامة الياقوتية) و(المقامة المسكية)[٢]. وصورة البطل عند السيوطي ليست صورة البطل المكدي الذي يستعين بالحيلة في قضاء كثير من مآربه. وإنما البطل عند السيوطي "عالم فذ يوضح المشكلات، ويصحح المعضلات"[٣]. وقد ظهر البطل والراوي عند السيوطي في أربع من مقاماته؛ وهي المقامة السيوطية، والمقامة المكية، والمقامة المصرية، والمقامة الجيزية. فالبطل في هذه المقامات الأربع هو أبو بشر العلابي، والراوي هو هاشم بن القاسم. أما مقامات السيوطي الأخرى فإنها تتخذ شكل رسالة أو مقالة أو مأدبة. وقد علل محمد رشدي حسن عدم ظهور البطل والراوي في جميع مقامات

---

[١] مقامات القوّاس، مخطوطة بدار الكتب المصرية، رقم ٢٣٥٩، (صورة بالميكروفيلم).

[٢] انظر: الفصل الثاني، بلاغة المقموعين والتمثيلات الرمزية، ص ٢٢٩.

[٣] شرح مقامات جلال الدين السيوطي، تحقيق سمير محمود الدروبي، ط١، مؤسسة الرسالة، بيروت، ١٤٠٩هـ/ ١٩٨٩م، ج١، ص ١١٩، (مقدمة المحقّق).

السيوطي بكونه دليل عجز عن مجاراة المقاميين الذين سبقوه[1]. وأحسب أن المدى الزمني الطويل الذي استغرقه تدوين السيوطي لمقاماته كان عاملا كبيرا في تنويع مقاماته وفي تجاوزها الرغبة في احتذاء أنموذج سابق لمحاكاة الحريري كما في المقامات الأربع. فقد بدأ إبداع المقامات الأربع عند السيوطي محاكاة للحريري، وكان السيوطي في العشرين من عمره، واستمر إبداعه في كتابة المقامات سنوات طويلة بعد ذلك مما جعل المقامات تكتسي لبوسا موسوعيا.

وتميزت مقامة (طيف الخيال) للشيرازي (عاش في القرن الثاني عشر للهجرة) بالخروج عن بنية المقامة التقليدية؛ إذ اتخذت هذه المقامة الطويلة التي تستغرق أكثر من أربعمئة صفحة أسلوب المناظرة بين العلم والمال. وانتصر فيها الشيرازي للعلم مع عدم إنكاره فضل المال. وهو يذكر في مقدمة هذه المقامة أن حاله تبدلت من الغنى إلى الفقر ومن اليسر إلى الضيق فكان ذلك سببا في رحلته من بلده وتجوابه في أصقاع الأرض بحثا عن الفرج "ولم أزل أمضي الرواحل، وأطوي المراحل والحجج اللجج والسواحل حتى دخلت بعد ترامي الكمد وتراخي الأمد البلاد الهندية لا أضحت أرضها ندية فحططت بها الرحال، وألقيت عصا الترحال فصرت كلما أصبح وأمسي أرى يومي شرا من أمسي"[2].

وقد حافظ بعض المقاميين القدامى على بنية المقامة التقليدية. وأكدت طائفة كبيرة منهم الأنموذج الحريري بوصفه غاية للمعارضة والمحاكاة

---

(1) محمد رشدي حسن، أثر المقامة في نشأة القصة المصرية الحديثة، ط١، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٤، ص٥٦.

(2) المقامة مخطوطة، بدار الكتب المصرية، رقم ٢٠٤٣. ص٢، (صورة بالميكروفيلم).

والاحتذاء. وما يميز هؤلاء المعارضين أنهم يفصحون في مقدمة مقاماتهم عن هـذا الغـرض؛ فقد اعترف ابن ماري النصراني (ت٥٨٩هـ) في (المقامات النـصرانية) أنـه يسير في مقاماته على منوال الحريري؛ يقول: "ولما وجدت الإمام الحريري مع غزارة علمه وكثرة تفننه في نثره ونظمه، قد جاذب البديع علـى أصـول مبانـيه وضارعه في جل معانيه وشاركه في نعيمه وبؤسه، ووحشته وأنسه قلت في نفسي: لم لا أقصدن اللحاق دون السباق، ولم لا أطلبن الاتـباع دون الابـتداع، وعليه فشحذت شبا فكرتي النابية، وحثثت ما في من الهمـة الأبـية الوافية ونحوت نحوها في جميع الأساليب، مرتبا هذه المقامات على هذا الترتيب، غير محدث في هذا الفن شيئا من التغيير أو التقليب"[1].

ولم يقتصر تأثر ابن ماري النصراني في مقاماته الستين على معارضة الحريـري فقـط، وإنمـا تأثر أيضا في معارضته بالبديع وخاصة في المقامة الثانـية عشرة التي تتخذ شكل المقامة النقدية. ففي هذه المقامة يصدر البطل أبـو عمرو البصري أحكاما نقدية تتناول عددا من الشعراء القدامى من أمثال أبي نواس وأبي تمام والبحتري مما يجعل هذه المقامة أشبه بالمقامة القريضية للـبديع وأشـبه كذلك برسالتي الغفران للمعري (ت٤٤٩هـ) ورسالة التوابع والزوابع لابن شهيد (ت٤٢٦هـ).

وتقدم لنا (مقامة أبي عبدالله بن أبي الخصال) دليلا على التأثر المبكر بمقامـات الحريري في الأندلس. فقد اتخذ أبو الخصال الحارث بن همام وأبا زيـد الـسروجي بطلين لمقاماته[2]. وقد وصف إحسان عباس مقامة ابن أبي

---

[1] أنـستاس الكرملـي، المقامـات النصرانية لابن ماري، مجلة المشرق، السنة الثالثة، العدد ١٣، بيروت، ١٩٠٠، ص ٥٩٤.

[2] المقامـة في ابن بسام، الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، القسم الثالث، المجلد الثاني، ترجمة أبي عبدالله محمد بن أبي الخصال.

الخصال بأنها "تختلف عن مقامات الحريري في طولها وميل منشئها إلى أن يجرب قلمه في وصف عدة مقامات، فهناك منظر الريف وآخر في بيت الحارث ثم ثلاث قصائد متتابعة ثم تفتيش عن السروجي ثم وصف اليوم الذي ختمت به تلك الأحداث"[1]. وأحسب أن مقامة واحدة لأبي الخصال لن تسمح لنا بأية حال من الأحوال أن نبين مدى اقترابها أو ابتعادها عن الأنموذج الحريري.

وفي حين كانت معارضة ابن أبي الخصال للحريري متمثلة في مقامة واحدة فإن معارضة السرقسطي الأندلسي (ت٥٣٨هـ) للحريري تمثلت في خمسين مقامة هي عدد مقامات الحريري. وقد جاء في تقديم السرقسطي لمقاماته اللزومية بيان سبب المحاكاة. إذ يقول: "أما بعد حمد الله العلي والصلاة على المصطفى النبي فهذه خمسون مقامة أنشأها أبو الطاهر محمد بن يوسف السرقسطي بقرطبة من مدن الأندلس عند وقوفه على ما أنشأه الرئيس أبو محمد الحريري بالبصرة أتعب فيها خاطره وأسهر ناظره، ولزم في نظمها ونثرها ما لا يلزم فجاءت على غاية من الجودة والله أعلم"[2]. والراوي في المقامات اللزومية هو المنذر بن حمام في حين أن بطل المقامات هو السائب بن تمام. وقد التزم السرقسطي في سجعه حروف الهجاء كما بنى بعض مقاماته على طريقة (أبجد).

وقد يسلم المقامي في بعض الأحيان بعجزه عن محاكاة الأنموذج الأصلي للمقامة كما وجد عند البديع والحريري. فابن المعظم (كان موجودا سنة ٧٠٠هـ)، ألف مقاماته الاثنتي عشرة معارضة لمقامات الحريري لأنه

---

(١) إحسان عباس، تاريخ الأدب الأندلسي، ط١، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، ٢٠٠١، ص ٣١٧.

(٢) السرقسطي، المقامات اللزومية، تحقيق بدر أحمد ضيف، تقديم مصطفى هدارة، ط١، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٢، ص٣.

وجـد الافتــتان بالمقامات الحريرية فاق الحد الذي لا يجوز مع وجود القرآن الكريم، وبلغ بها بعضهم حد الإعجاز الذي هو خاصة يتفرد بها القرآن الكريم. يقــول ابــن المعظم: "وبعد فقد جرى ببعض الأندية ذكر المقامات التي أنشأها الــرئيس أبــو محمد الحريري رحمه الله فبالغوا في وصفها وإطرائها وثنائها حتى قال بعضهم لو اجتمع كل الناس أن يأتوا بمثلها لا يأتون بمثلها ولو كان بعضهم لبعض ظهيرا، فأنكرت عليه هذا الغلو غيرة على القرآن الذي يستحق العلــو فقــال لي هذا المبالغ: فأت أنت بعشر مقامات مثلها مفترعات أو عشر حكايات منها مخترعات، وأمهلني مليا فجئت بما سأل شيئا مزيا في مدة يسيرة وأزمنة قصيرة. هذا وإن كان لا يبلغ سوقة شأو ملك ولا يجري كوكب جري فلك، ولكن من قدر عليه رزقه فلينفق مما أتاه الله، وليس ما لا يدرك كله يترك كله، ولابد مع هذا من ذيا والدبران تلو الثريا"[1].

ومع اعتراف ابن المعظم بتقصيره عن بلوغ مقام الحريري فإننا نلمح طرافة وجدة في بنية مقاماته السردية؛ فمقاماته الاثنتنا عشرة خرجت عن نمط المقامــات البديعــية والمقامات الحريرية. فليس لهذه المقامات راو واحد وإنما رواة مختلفون منهم القعقاع بن زنباع والجحجاح بن جهجاه وغيرهما. وهكذا تأتــي أســماء مقامــات ابــن المعظــم منــسوبة إلى رواته ومنها اللجلاجية والصلصالية، والطرماحية، والضمضمية، والزبرقانية، والدغفلية، والمجاشعية والعرعارية في حين تكون المقامة الثانية عشرة هي الاستثناء الوحيد في هذه التسميات إذ تسمى المقامة (اللبنانية) لأن إطارها المكاني هو لبنان[2].

---

[1] المقامــات الاثنــتا عــشرة لابــن المعظم، مخطوطة بدار الكتب المصرية رقم ٢٠٨٨، (صورة بالميكروفيلم).

[2] المصدر نفسه، ص ٤.

وكانت معارضة ابن الصيقل الجزري (ت٧٠١هـ) لمقامات الحريري رغبةً في اتخاذها إطاراً مشوقاً للتعليم. فهو يقول عن هذه المقامات فما " نفحتها برند الفصاحة والشيح إلا على سبيل الترشيح، وما نقحتها للفطن العليم إلا على مهيع التعليم[1]". والتزم ابن الجزري براوٍ واحد هو القاسم بن جريال وببطل واحد هو أبو نصر المضري. ونلمح تشابهاً بين بعض المقامات الزينية وبعض مقامات البديع والحريري. من خلال التشابه الكبير بين المقامة البحرانية عند ابن الجزري والمقامة المغزلية عند بديع الزمان الهمذاني. ويتضح في المقامة السادسة والعشرين (الرقطاء) احتذاء ابن الجزري أسلوب الحريري في إعجام الحروف وإهمالها. ولا يخفي ابن الجزري إعجابه بالحريري فاسمه يتكرر في ثنايا المقامات؛ ففي المقامة السابعة السنجارية القهقرية، على سبيل المثال، يقول: "ولله در الحريري حيث راح بأرواح الفصاحة ..."[2].

وفي القرن الثاني عشر للهجرة تبرز (المقامات النظرية)، لأبي بكر بن محسن باعبود الحضرمي. وهي خمسون مقامة أراد بها مصنفها أن يعارض مقامات الحريري وبديع الزمان. إذ يقول المصنف في خطبة مقاماته: ".... خرجت ذات يوم بعد صلاة العصر إلى منتزه مع [بعض] أدباء العصر، واستصحبت معي المقامات الحريرية، والنوابغ، والمقامات الزينية. وكان معنا جماعة ليس لهم تعلق بعلوم العربية، ولا اطلاع على النكت الأدبية، فنفرت طباعهم حتى صار الواحد منهم لا يجيب من ناداه، ولا شكَّ أن من جهل شيئاً

---

[1] ابن الصيقل الجزري، المقامات الزينية، دراسة وتحقيق عبّاس مصطفى الصالحي، ط١، دار المسيرة، بيروت، ١٤٠٢هـ/ ١٩٨٠، ص٨٠.

[2] المصدر نفسه، ص ١٦٠.

عــاداه، فعــند ذلك أشار علي بعض من حضر بإنشاء مقامات يفهمها القاصي والدانــي، غيــر محتاجة ألفاظها إلى التفتيش في كتب اللغة والمعاني، فأنشأت هــذه المقامــات حــسب الإشارة"[1]. ويعد تأثر باعبود الحضرمي بالمقامات البديعــية والحريرية تأثرا كبيرا يصل إلى درجة تقليدهما إلى حد التطابق في بعض المقامات التي يقوم بها بطله أبو الظفر الهندي، ويرويها عبد الناصر بن فتاح كما في المقامة السوريتية، والأحمد نكرية، والسكرية، والنرولية"[2].

وقــد حاول الحنفي التوسط بمقاماته بين البديع والحريري راغبا بذلك عن إيجاز الأول ومعاظلة الآخر إذ يقول: "إن البديع حرر كلامه على الخطاب الفــصل، وقرر مرامه وهو متحام عن السخف والهزل، وابن الحريري أورد اللغات الوعرة، وأظهر المعاني المشكلة المغسرة ذا أوجز وهذا أعجز وما أنا واضعه كريم الطرفين مشتملا على كلا الوصفين لا بكثير يمل ولا بوجيز يقل، وكــل يعمل على شاكلته"[3].وقد اتخذ الحنفي راويا لمقاماته أسماه الفارس بن بــسام المصري، وبطلا هو أبو عمرو التنوخي. ونلحظ مشاكلة هذين الاسمين للحــارث بــن همــام البصري وأبي زيد السروجي. ولعل فرادة مقامات ابن الحنفــي تكمن في عنصر المقابلة بين لؤم أبي عمرو التنوخي ونبل ابن بسام المصري، فابن بسام يمثل عنصر الخير الذي ينقض الشر ممثلا في التنوخي. وتكــون بنــية المقامــة السردية عند الحنفي باعتمادها على عنصر المناقضة والمقابلة قد حققت تميزا شكليا ومضمونيا في النوع المقامي.

---

[1] المقامات النظرية، تحقيق عبدالله الحبشي، ط١، المجمع الثقافي، أبو ظبي، ١٩٩١، ص٢٠-٢١.

[2] انظر: المصدر نفسه، ص٢٥، ٢٩،٣٩، ١٨٥.

[3] مؤلف هذه المقامات هو العلامة أحمد بن أبي بكر بن أحمد الرازي المعروف بالحنفي. والمقامات مطبوعة مع مقامات ابن ناقيا، مطبعة أحمد كامل باستانبول، ص ٤.

وعلى الرغم من ذكر ابن الصفدي(ت ٧٦٤هـ) في خطبة مقاماته أنه اطلع على مقامات ابن العطار وعددها خمسون، ثم اقتفى أثرها إلا أن مقامات ابن الصفدي التي وصلتنا وعددها ثلاثون مقامة لا تختلف كثيرا في بنيتها السردية عن مقامات الحريري. فهذه المقامات لها راو واحد هو ثامر بن زمام وبطل هو أبوفيد اللجوجي على شاكلة الحارث بن همام وأبي زيد السروجي. ولا تختلف سمات بطل ابن الصفدي عن سمات أبي الفتح الإسكندري وأبي زيد السروجي، فهو كثير الاحتيال والمكر يشاركه ابنه في مكائده، وكثيرا ما يختم البطل المقامة بأبيات من الشعر على شاكلة بطلي البديع والحريري. فمن ذلك قوله على لسان بطله في نهاية المقامة القدسية[1]:

أنـــا اللجوجيُ وفيها مَوْلـــدي	**وبَعْلَبــك يا أُخي بَلَـــدي**
قَدْ سِرتُ في الآفاقِ أبغي مَقْصَدي	**في طاعةِ اللهِ الكريمِ الأوْحَدِ**

وفي العصر الحديث عارض ناصيف اليازجي(ت١٨٧١) في (مجمع البحرين) مقامات الحريري في ستين مقامة. ولكنه التزم بالبنية السردية في الأنموذج المحاكى، ولم يحاول تقويضه أو الخروج عنه. ولعل عصر الإحياء والبعث الأدبي الذي عاش فيه هو الذي جعله ينظر بعين التقديس للموروث المقامي محاولا إحياءه لا تفكيكه أو تقويضه. يقول اليازجي: "إنني قد تطفلت على مقام أهل الأدب، من أيمة العرب، بتلفيق أحاديث تقتصر من شبه مقاماتهم على اللقب، ونسبت وقائعها إلى ميمون بن خزام وروايتها إلى سهيل بن عباد، وكلاهما هي بن بي مجهول النسبة والبلاد. وقد تحريت أن أجمع فيها ما استطعت من الفوائد والقواعد، والغرائب والشوارد. والأمثال والحكم،

[1] المقامات الجلالية الصفدية، معهد المخطوطات، القاهرة، رقم ٢٢٨٩ أدب، مخطوطة الورقة ٥٨ (صورة بالميكرو فيلم).

والقصص التي يجري بها القلم، وتسعى لها القدم، إلى غير ذلك من نوادر التركيب ومحاسن الأساليب، والأسماء التي لا يعثر عليها إلا بعد جهد التنقير والتعقيب. هذا مع اعترافي بأن ذلك ضرب من الفضول، بعد انتشار ما أبرزه أولئك الفحول. غير أني تطاولت عليه مع قصر الباع طمعا في طلاوة الجديد وإن كان من سقط المتاع"[1].

رابعا: انفتاح النص المقامي:

ليست المقامة نوعا سرديا منغلقا على نفسه؛ فقد استجابت المقامة منذ نشأتها وتطورها في عصور مختلفة لتفاعل نصي كون ما يمكن أن نسميه القانون الأدبي أو الثقافي Code literature الذي يشكل ركيزة أساسية في علاقة المبدع بالمتلقي. وقد شكل التفاعل النصي في المقامات انفتاحا على أجناس وأنواع سردية وشعرية لعل من أهمها: الخبر، والشعر، والرحلة، والرسالة، والمناظرة، والوصية، والمأدبة، والألغاز، والأحاجي اللغوية إلى جانب القرآن الكريم، والأحاديث الشريفة، والأمثال.

أ- الخبر:

استعار بديع الزمان الهمذاني بنية الخبر التقليدية من إسناد وراو للإحالة على وقائع سردية متخيلة. ولكن الإسناد عند البديع، وكما هي الحال في الأخبار الأدبية لم يلتزم بالعنعنة الشرعية التي تحيل المتلقي على سلسلة طويلة جدا من الرواة الثقات الأثبات الذين اجتهد علماء الجرح والتعديل في بيان مواصفاتهم ومواضعاتهم. وخطاب المقامة عند الهمذاني يتوجه به راو أول (عيسى بن هشام)، إلى راو ثان (متلقين معاصرين لعيسى بن هشام) ثم

[1] مجمع البحرين، ط١، دار صادر، بيروت، ١٣٨٦هـ، ١٩٦٦، ص٩-١٠.

إلى (راو ثالث) وهو متلقي المقامة في أي زمن[١]. أي أن المقامة تكون حلقة دائـــرية لثلاثة متكلمين وثلاثة مستمعين. فالدائرة تنطلق من أبي الفتح لتنتهي عـــند المتلقـــي الثالث. وقد توسل بديع الزمان بالخبر كي يضفي قبولا شرعيا لمقاماتـــه عند نقاد الثقافة الرسمية ورواد الثقافة العالمة. فهو يريد أن تكتسب مـــروياته مفهـــوم (النص) المعترف به؛ ففي "الثقافة العربية الكلاسيكية يصير ملفـــوظ مـــا نصا أدبيا حين يصدر عن سند معترف به"[٢]. وعندما يمرر هذا النص تبدأ الحيلة السردية في تحوله، أي النص، في بعض الأحيان إلى نص مـــضاد للـــسلطة وللثقافة العالمة كما سنبين في حديثنا عن الأنساق الثقافية في الفصل الثاني.

ولعـــل ولـــع الثقافة العالمة في إحالة المرويات السردية المتخيلة على مـــرجعية واقعية هو الذي جعل أبا شجاع شيرويه (ت٥٠٩هـــ)، مؤلف تاريخ همـــذان، يشير إلى أن عيسى بن هشام كان شيخا للبديع[٣]. كما أن هذه الرؤية العالمـــة تحيل بطل الحريري، وهو أبو زيد السروجي، من كائن نصي متخيل إلـــى رجـــل مـــن لحم ودم هو المطهر بن سلار وكان بصريا نحويا "صحب الحريـــري واشتغل عليه بالبصرة وتخرج به"[٤]. وقد ترجم له الحريري في (المقامـــة الحـــرامية) وبين سبب هجرته من بلده سروج وما آل إليه حاله من

---

[١] انظـــر: عبدالفتاح كيليطو، الأدب والغرابة، ط١، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، الرباط، ١٩٨٢، ص ٢٧.

[٢] المصدر نفسه، المقامات، ص٦٠.

[٣] انظر: معجم البلدان، مادة (همذان).

[٤] ابن القفطي، إنباه الرواة على أنباه النحاة، ج٣، ص٢٧٦.

سوء معتمدا في ذلك على وقائع تاريخية[1]. ونلحظ في مقامات البديع ظاهرة لافتة لا نجدها عند سواه من سائر المقاميين، وهي ما أسماه كيليطو (ظاهرة الرواة المعمرين)[2]. فقد جاء بروز هؤلاء الرواة في ثلاث مقامات هي (المقامة البشرية)، و(المقامة الصيمرية)، و(المقامة الغيلانية). ويأتي الإسناد في المقامة البشرية منقطعا وليس متصلا إذ تحكي المقامة خبر صعلوك جاهلي يدعى بشر بن عوانة العبدي. وتبدأ المقامة بـ "حدثنا عيسى بن هشام قال: كان بشر بن عوانة العبدي صعلوكا"[3]. في حين يكون الإسناد في المقامة الصيمرية بـ"حدثنا عيسى بن هشام: قال محمد بن إسحق المعروف بأبي العنبس الصيمري: "إن مما نزل بي من إخواني الذين اصطفيتهم وانتخبتهم وأوفرتهم للشدائد ما فيه عظة وعبرة لمن اعتبروا فعظ وتأدب"[4]. أما في المقامة الغيلانية فيكون تلقي عيسى بن هشام الرواية مشافهة عن عصمة بن بدر الفزاري الذي تشير حوادث المقامة أنه كان معاصرا لجرير والفرزدق، وكلاهما شاعر من العصر الأموي "حدثني عيسى بن هشام قال: بينما نحن بجرجان، في مجتمع لنا نتحدث، ومعنا يومئذ رجل العرب حفظا ورواية، وهو عصمة بن بدر الفزاري، فأفضى بنا الكلام إلى ذكر من أعرض عن خصمه

---

[1] انظر: المقامة الحرامية من مقامات الحريري، المقامات الأدبية، ط٣، شركة مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي، القاهرة، ١٣٦٩هـ/١٩٥٠م، ص٤٠٨-٤١٦.

[2] انظر: كيليطو، المقامات، مرجع سابق، ص ١٨.

[3] مقامات بديع الزمان الهمذاني، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، ط١، مكتبة محمد علي صبيح وأولاده، القاهرة، ١٩٦٢، ص ٤٤٩.

[4] المصدر نفسه، ص ٤٧. يقول شارل بيلا عن أبي العنبس الصيمري: " ما يثير القلق هو أن هذا الشخص الذي وجد حقيقة قد مات عام ٢٧٥هـ" ، مضحك بغدادي طريف، أبو العنبس الصيمري، الدراسات الشرقية ضمن تذكار كارل بروكلمان ١٩٦٨، ص ص ١٣٣ -١٣٧، نقلا عن كيليطو، المقامات، ص ١٧.

حلما، ومن أعرض عن خصمه احتقارا، حتى ذكرنا الصلتان العبدي، والبعيث، وما كان من احتقار جرير والفرزدق لهما، فقال عصمة: سأحدثكم بما شاهدته عيني ولا أحدثكم عن غيري، بينما أنا أسير في بلاد تميم..."[1]. وتشير حوادث المقامة أنه، أي عصمة بن بدر الفزاري، كان معاصرا لجرير والفرزدق، وكلاهما شاعر من العصر الأموي. وهذا يعني أن الهمذاني على الرغم من حرصه على الإسناد إلا أن إسناده كان إسنادا متخيلا لا يأبه للزمن الواقعي المرجعي. فكيف يلتقي راو من القرن الأول للهجرة، الفزاري، كما تقول المقامة، براو آخر عاش في القرن الرابع (عيسى بن هشام)، مع وجود ما يقارب الثلاثة القرون تفصل بين الاثنين؟!.

وقد حافظ المقاميون الذين أتوا بعد البديع على الإسناد المتخيل المنسوب إلى راو وهمي[2]. فناصيف اليازجي في العصر الحديث عندما نسب وقائع مقاماته إلى ميمون بن خزام والراوي سهيل بن عباد، قال عنهما: "وكلاهما هي بن بي مجهول النسبة والبلاد"[3]. وقد يكون الراوي في بعض المقامات هو المقامي نفسه كما في مقامات الزمخشري[4] ومقامات ابن

---

(1) مقامات بديع الزمان الهمذاني، مصدر سابق، ص٤٧.

(2) انظر: تبدو نزعة بعض النقاد المحدثين واضحة في إحالة المقامات على الموروث الخبري ويمثل أ.ف بيستون (Beeston) هذه النزعة فقد جعل خبر حائك الكلام الوارد في مصنف التنوخي (الفرج بعد الشدة) واحدا من المصادر التي استلهم منها البديع أنموذج المكدي (أبي الفتح الإسكندري)، انظر الخبر في: العقد الفريد، تحقيق أحمد أمين وأحمد الزين وإبراهيم الإبياري، ط٦، دار الكتاب العربي، بيروت، ١٩٦٥، ج٤/ص١٧٥-١٧٦، والفرج بعد الشدة، للقاضي التنوخي، وضع حواشيه خليل عمران، دار الكتب العلمية، ١٩٩٧، ج١، ص٢٤٠-٢٤١؛ مقالة بيستون في "The Genesis to the Maqamat Genre, "Journal of Arabic literature, 1971, pp 2-9 II.

(3) مجمع البحرين، ص ١٦٩.

(4) انظر: مقامات الزمخشري، ص٤٦.

الجـوزي[1] وهـذا يدل على تحول الراوي في هذه المقامات من راو مفارق لمـرويه إلـى راو متماه مع هذا المروي. وهو تحول سار جنبا إلى جنب مع احتفاظ عدد من المقامات بوظيفة الراوي المفارق لمرويه[2].

ب- الشعر:

يفخـر بديـع الزمان في رسائله بجمعه بين المنظوم والمنثور. وتبدو مناظـرته للخوارزمـي متضمنة أبياتا شعرية، وكذلك أنواعا من الكتابة التي أسـماها الـبديع "شعبذة"، وهي الكتابة التي تقرأ طردا وعكسا[3]. وقد تميزت المقامات بحضور القول الشعري فيها، حسب مصطلح الفلسفة، ولم يغب الشعر عـنها سوى في بعض المقامات[4]. ومن أظهر السياقات التي جاء الشعر فيها في المقامات سياق الوصف؛ إذ يظهر الشعر الوصفي في بداية المقامة، وعند ظهور البطل، وفي حديث البطل عن نفسه أثناء المقامة وفي نهايتها، إلى جانب الوصـف الذي يتخلل النص السردي المقامي. ومن أمثلة هذا الشعر الوصفي الـذي يرد في مستهل المقامة ما جاء في (المقامة الأسودية)، التي يصف فيها عيسى بن هشام نفسه[5]:

إنـي وإن كنت صغير السن	وكـان فـي العين نبو عـني
فـإن شيطاني أمير الجـن	يذهب بـي في الشعر كـل فن

---

(1) انظر: مقامات ابن الجوزي، ص ٤٧.

(2) انظر: عبدالله إبراهيم، السردية العربية، ص ٢١٧-٢٣٦.

(3) انظـر: إبراهيم الأحدب الطرابلسي، كشف المعاني والبيان عن رسائل بديع الزمان، ص ٧٤-٧٥.

(4) مـثل المقامة: السجستانية، والمضيرية، والنهيدية، والوصية، والصيمرية، والدينارية من مقامات بديع الزمان الهمذاني.

(5) المقامة الأسودية، مقامات بديع الزمان الهمذاني، ص١٨٠.

حتـّـى يَرُدَّ عارِضَ التَّظنِّي   فَامْضِ عَلَى رِسْلِك وأَغْرُبْ عني

ومـن أمـثلة الشعر الوصفي الذي يرد في نهاية المقامة قول أبي زيد السَروجي[١]:

ظَهَرَتُ برثٌّ لكَيمـــا يُقـــالُ   فَقيرٌ يُزَجِّي الزَّمانَ المزجَّى
وأظهرتُ للنَّاسِ أنْ قَدْ فلَجْتُ   فَكَـمْ نـالَ قَلْبي بهِ ما تَرَجَّى
ولـــولا الرَّثاثةُ لم يُرثَ لي   ولـوْلا التَّفالُجُ لـمْ ألقَ فُلْجا

وقـد يكـون الـشعر مكوناً من مكونات الوصف يستعين به الراوي والـسارد، على إكمال ما لم يقله النثر. كما في قول أبي الفتح الإسكندري عن نفسه[٢] "أنا رَجُلٌ مِنّ أَهْلِ الإسكَنْدرية مِنَ الثُّغُور الأموية، وقَدْ وَطَّأ لِيَ الفَضْلُ كَـنَفهُ ورَحَّـب بـي عَيْشٌ، ونماني بَيْت، ثم جَعْجَع بيَ الدَّهرُ عن ثمَّة ورَمَّه، وأتلاني زَغَاليل حُمْرُ الحَوَاصل:

كأنَّهم حَيَّاتُ أَرضٍ مَحْلَةٍ   فَلَوْ يَعَضُّونَ لذكّي سَمُّهُمْ
إذا نَزَلْنـا أرسَلُوني كَاسِباً   وَإنْ رَحَلْنَا ركبُوني كلُّهمْ"

وقـد يكـون السرد مراوحة بين إسناد القول الشعري والقول النثري. وتمثل المقامـة الخمرية للبديع مثالاً لهذه المراوحة؛ فعندما تُسأل الساقية الجميلة عن خمرها تجيب السائلين شعراً ونثراً: "وسألناها عن خمرها فقالت[٣]:

خَمـرٌ كَريقي في العُذو   بـةِ واللَّذاذة والحـلاوَة
تـذَرُ الحليمَ ومَا عَلَيْـ   ـــهِ لحِلْمِه أدنى طُلاوة

---

[١] المقامة التفليسية، في كتاب المقامات الأدبية للحريري، ص٢٧٣.

[٢] المقامة البصرية، من مقامات بديع الزمان الهمذاني، ص٧٥.

[٣] المقامة الخمرية، مقامات بديع الزمان الهمذاني، ص ص ٤٢٨-٤٢٩.

كأنما اعتصرها من خدي أجداد جدي، وسربلوها من القار بمثل هجري وصدي وديعة الدهور، وخبيئة جيب السرور، وما زالت تتوارثها الأخيار، ويأخذ منها الليل والنهار، حتى لم يبق إلا أرج وشعاع".

وحضور الشعر بكثافة في مقامات البديع ومن تلاه من مقاميين دليل على رغبة هؤلاء في التقريب بين جنسي الشعر والنثر. "فالشعر لا يمثل عنصرا طارئا على السرد بل يكون قسما من أقسام الخطاب ملتحما بالنثر داخل البنية السردية. وهو بهذا الالتحام يدل على أن جنس المقامات جنس أدبي ممزوج Genre mixture ينهض على تلفظ شعري ونثري في آن واحد"(١).

جـ- الرحلة:

يتشكل الفضاء الجغرافي في المقامات من خلال مركزية دار الإسلام. وقد مثلت بغداد، حاضرة الخلافة الإسلامية في القرن الرابع للهجرة، قلب العالم في أدبيات المؤرخين والجغرافيين المسلمين. فالمسعودي يعد العراق المكان الذي اجتمعت فيه وفي أهله محاسن الأقطار جميعها؛ ولذلك اعتدل أهله في ألوانهم وأفكارهم وأجسامهم. "فالعراق أشرف المواضع التي اختارتها ملوك الأرض"(٢). ولعل هذه المركزية هي التي دعت الإصطخري (ت٣٤٦هـ) يقتضب في حديثه عنها، أي بغداد، إذ يقول "لم نكثر في وصف بغداد لاشتهار

(١) صالح بن رمضان، التداخل بين الأجناس الأدبية للمقامات، **مجلة جذور**، ج٤، مجلد٢، جمادى الآخرة، ١٤٢١هـ، سبتمبر ٢٠٠٠، ص١١٠.

(٢) التنبيه والإشراف، تحقيق دي خويه، ليدن، بريل، ١٩٦٧، ص ٣٥-٣٦.

وصفها عند الخواص والعوام، فاكتفينا في وصف بغداد بجملة يسيرة ذكرناها لئلا يطول به الكتاب"[1].

وقد حضرت بغداد بوصفها علما دالا في مقامات عدة بدءا من الهمذاني والحريري مرورا بمقاميين آخرين. فقد كانت المقامة البغدادية هي المقامة الثانية عشرة من مقامات البديع.

وكتب الحريري المقامة الثالثة عشرة وأسماها البغدادية. وعرفت المقامة الأولى من مقامات ابن الصيقل الجزري بالمقامة البغدادية. كما كتب الوهراني مقامة أسماها (المقامة البغدادية). وفي العصر الحديث أفرد الشيخ ناصيف اليازجي مقامته الثامنة لمدينة بغداد. وإذا كانت بغداد عند هؤلاء المقاميين هي بغداد دار السلام فإن ظهير الدين الكازروني (من أهل المئة السابعة للهجرة) ينفرد في مقامة له بوصف بغداد التي أضحت أطلالا مدمرة بعد غزو المغول. وقد وظف الكازروني أسلوب الرحلة في القصيدة الجاهلية لوصف المكان. فهو بعد أن يمهد لرحلته بالنسيب والتغزل ببغداد المرأة الحسناء ينقلنا إلى صورة مناقضة إذ يصف بغداد الحاضر التي أضحت "بلدة خالية، وأمة جالية، ودمنة حائلة، ومحنة جائلة، وقصورا خاوية، وعراصا باكية، قد رحل عنها سكانها، وبان عنها قطانها، وتمزقوا في البلاد، ونزلوا بكل واد. قصورها المشيدة مهدومة، ونعماؤها مسلوبة معدومة، موحشة لفقد قطانها، باكية بلسان الحال على سكانها"[2].

---

(1) الإصطخري، المسالك والممالك، ط١، مطبعة بريل، ليدن، ١٩٣٧، ص٨٩، أيضا: ابن حوقل، صورة الأرض، ط١، دار صادر، بيروت، ١٩٣٩، ص ٣٤٧.

(2) مقامة في قواعد بغداد في الدولة العباسية، تحقيق كوركيس عواد وميخائيل عواد، مجلة المورد، بغداد، العدد ٤، ١٩٧٩، ص٤٢٨.

ولم تقتصر الرحلة المقامية على بغداد؛ إذ يأتي في المقامات ذكر لمدن ع بين العراق وفارس والشام. وتتشابه مقامة الكازروني عن بغداد بمقامة صلاح الدين الصفدي (ت٧٦٤هـ) (رشف الرحيق). إذ يتناول الصفدي موضوع الحريق الهائل الذي كاد أن يأتي على مدينة دمشق حوالي منتصف القرن الثامن للهجرة. وكان هذا الحريق من تدبير الفرنج وفعلاتهم. وصور الصفدي هذا الحريق بصورة أدبية بين فيها ما طال دمشق وعمائرها وجامعها العظيم من آثار التدمير، واتخذ الصفدي أسلوب الرحلة وسيلة لبلوغ دمشق[1] إذ يقول: "لم تزل أذني متشنفة بأوصاف دمشق، متلذذة بما للأقلام في ذكر محاسنها من التعليق والمشق حتى رأيت الحزم شد الكور إليها والحزم فأزمعت السير، ولم أزجر الطير، وقطعت أديم الأرض بالسير، وركبت إليها مطايا الشوق قبل مطايا السوق، ولم يلتفت القلب إلى الوطن، ولا حن النجيب إلى العطن، حتى بلغتها بعد مكابدة السرى، وإثارة العجاج من الثرى"[2].

وتحضر الرحلة في مقامات السرقسطي بيد أنه لم يذكر في مقاماته بلاد المغرب والأندلس سوى ثلاث مرات، مرة عندما ذكر القيروان، وثانية عندما ذكر طنجة، وثالثة عندما ذكر جزيرة طريف. وتكون المدن المشرقية الإطار المكاني لمقامات السرقسطي. وربما كانت رغبته في محاكاة مقامات الحريري هي التي جعلته يكثر من ذكر هذه المدن المشرقية مثل عمان، واليمن، وعدن، والشحر، وعسفان، وظفار، واليمامة، والبحرين، وزبيد،

---

(١) مقامة رشف الرحيق في وصف الحريق، مقامة في حرب المدن بين المسلمين والفرنجة لصلاح الدين الصفدي، دراسة وتحقيق سمير الدروبي، **مجلة البلقاء للبحوث والدراسات**، عمان الأهلية، م٣، عدد١، ذو القعدة ١٤١٥هـ، نيسان ١٩٩٥، ص٩٦.

(٢) المصدر نفسه، ص ٩٦.

والأبــواء، والإســكندرية، ودمياط، وحلب، وفلسطين[١]. والسرقسطي عندما يغــادر دار الإسلام يصبح الفضاء ممهدا لتشكيلات عجائبية تذكرنا بفضاءات ألــف لــيلة وليلة؛ (فالمقامة العنقاوية) التي وقعت أحداثها في الصين تعد من أبرز مقامات السرقسطي. والشيخ في هذه المقامة يحدث الناس عن العجائب؛ أي "عجائب البحار"، التي لاقاها في أسفاره مثل سلحفاة البحر، وطائر العنقاء. والمقامــة تحيلــنا كذلك على الموروث العجائبي في الثقافة العربية الإسلامية ومغامرات السندباد البحري في ألف ليلة وليلة[٢].

وتنفــرد (المقامات النظرية)، لباعبود الحضرمي بأن فضاءاتها جميعا تدور في الهند؛ فالمقامات الخمسون تحمل جميعها أسماء مدن هندية. وتتمحور بنــية السفر في هذه المقامات لتشكل حافزا للسرد. ففي كل مرة يفتتح الراوي (الــسارد) دائــرة المــشهد الأول في كل مقامة إما بتذكر محاسن البلدان وإما بالــسفر إلى بلدة ما. وقد يشكل السماع عنصر الرحلة الحافز كما في المقامة الثانية والثلاثين (الدقلورية): "روى الناصر بن فتاح، قال: سمعت بأن في بلدة "دقلــور" نــساء قــد فقن في الحسن على الحور، وحدائق قد جمعن بين النور والــنور، فحدانــي حادي الشوق إلى ما فيها. والنظر إلى سكانها والشرب من صــافيها، ثم إني فكرت في الرفيق قبل الطريق، فوافقت شيخا قبيح الصوت، حسن السيرة والسريرة له اطلاع على أخبار الأوائل وفي الفصاحة أفصح من سحبان وائل"[٣].

---

(١) انظر: مقامات السرقسطي، ص٤٨١-٤٩٦ .

(٢) المصدر نفسه، ص٤٨١-٤٩٦.

(٣) المقامات النظرية، تحقيق محمد الحبشي، ط١، المجمع الثقافي، أبو ظبي، ١٩٩١، ص ٢٠٥.

سالة:

انفـتحت المقامـة علـى الرسـالة. فقد استحضر ابن شُهيد الأندلسي (ت ٤٢٦هـ) أسلوب المقامـة في رسالة (التوابع والزوابع)[1]، بدءاً من صـياغة النص المعتمدة على السجع اعتماداً واضحاً إلى جانب العناية الكبيرة باللغة في استيعاب المعجم اللغوي القديم. ويرى جيمس (مونرو) (J.Monro) أن فكـرة التوابع والزوابع مستوحاة من المقامة الإبليسية للبديع[2]. بيد أننا لا نستطيع أنّ ننكر أصالة ابن شُهيد في إبداع هذه الرسالة؛ إذ تحضر في رسالته المقامة من خلال أسلوبها ومن خلال تنويعاتها ومخاتلاتها النصية عندما تتخفى بـصورة رسـائل قصيرة مثل "رسالة في الحلواء" و"رسالة في ثعلب"... إلخ. ويبدو وكأنّ ابن شُهيد أراد تجاوز فن البديع عندما يصرح قائلاً: "كما أنّ لكل مقـام مقـالاً، فكذلك لكل عصر بيان، ولكل دهر كلام، ولكل طائفة من الأمم المتعاقـبة نـوع من الخطابة، وضرب من البلاغة لا يوافقها غيره، ولا تهش لـسواه، وكما أن للدنيا دولاً، فكذلك للكلام نقل وتغاير في العادة. ألا ترى أنّ الـزمان لمـا دار كـيف أحـال بعض الرسم الأول في هذا الفن إلى طريقة عبدالحمـيد وابـن المقفع وسهل بن هارون وغيرهم من أهل البيان. فالصنعة معهـم أفسح باعاً وأشد ذراعاً.. لرجحان تلك العقول واتساع تلك القرائح في العلوم ثم دار الزمان دوراناً، فكانت إحالة أخرى إلى طريقة إبراهيم بن العبّاس ومحمد بن الزيّات وابن وهب ونظرائهم، فرقت الطباع، وخفّ ثقل النفوس، ثم

---

(١) انظر: رسالة التوابع والزوابع، تحقيق بطرس البستاني، ط١، دار صادر، بيروت، ١٩٥١.

(٢) انظـر: J. Monro. Risàlt A T-twàbí, wa zawabi, Introduction and Notes,Universi of California Press, 1971. P: 27.

دار الـــزمان فاعتـــرى أهله باللطائف صلف. وبرقة الكلام كلف، فكانت إحالة أخرى إلى طريقة البديع وشمس المعالي وأصحابها[1]".

ولم يحظ ممثلو النثر من الأحياء والأموات عند ابن شهيد بأي احترام على خلاف احتفائه الشديد بممثلي الشعر العربي. ولهذا يمتاز حضور الراوي بالمصادمة الحادة مع شياطين الكتاب، كمناوشته مع صاحب الجاحظ، وصاحب عبدالحمـــيد الكاتـــب، وصاحب بديع الزمان. وتنتهي هذه المناوشات جميعها بـــتفوق الـــراوي. وكـــأن ابن شهيد يسعى من خلال هذه الرسالة إلى تأسيس جمالـــية جديـــدة للـــسرد العربي تقوم على احتواء الأنواع السردية ومحاكاتها وتجاوزها للخروج بنوع أدبي جديد.

وانفتحت المقامة على الرسالة، وأخص بالذكر عددا كبيرا من المقامات الأندلسية والمغربية. وقد لاحظ بعض الباحثين هذا الانفتاح والتداخل؛ إذ يقول إحـــسان عـــباس "من مجموع ما وصلنا من هذه المقامات يستطيع الدارس أن يتبـــين حقائق محددة عن طبيعة المقامة الأندلسية. فقد انتفت من بعضها قصة الكديـــة والحيلة المقترنة بها. وأصبحت صورة من رسالة يقدمها شخص بين يـــدي أمـــر يرجوه أو أمل يحب تحقيقه. كما أن كثيرا من المقامات الأندلسية أصـــبح وصفا للرحلة والتنقل في داخل بلاد الأندلس. وفي هذا أيضا شاركت الرســـالة. وكان بعضها يمثل الاتجاه النقدي أو مواقف المنافرة والمفاخرة، أو يـــؤدي بعض الموضوعات الشعرية كالغزل والمدح والهجاء"[2]. وأحسب أن الانفتاح على الرسالة عند المقاميين الأندلسيين والمغاربة يمثل فرادة في ابتكار آفاق جديدة للمقامة المغربية والأندلسية تتميز بها عن المقامات المشرقية. وقد

---

[1] ابن بسام، الذخيرة، القسم الأول، المجلد الأول، ص ٢٣٧- ٢٣٨.

[2] إحـــسان عـــباس، تاريخ الأدب الأندلسي، عصر الطوائف والمرابطين، ط١، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، ٢٠٠١، ص ٢٤٦-٢٤٧.

وصـــف ابن بسام المقامة التي أنشأها ابن مالك القرطبي مخاطبا ابن صمادح وغايـــتها المدح طلبا للعطاء والوصل بأنها رسالة إذ يقول: "ومد ابن مالك في رســـالته هـــذهِ أطـــناب الإطـــناب، وشن الغارة فيها على عدة شعراء وكتاب جاهليـــين ومخضرمين ومحدثين ولو ذكرت من أين استلب واختطف جميع ما وصـــف، وانـــصرف إلى كل أحد كلام نثره ونظامه لحصل هو ساكتا وبقي باهتا"[١].

هــ- المناظرة:

تحفـــل المقامات بمناظرات في شتى العلوم والمعارف. وتظهر الرغبة فـــي تجاوز الأفق المعرفي للمناظر في عدد من المقامات. ولا سيما إذا عرفنا أن الـــبديع منـــشئ المقامـــة كان مناظرا كبيرا وخصما لا يقهر، بز خصمه الخوارزمـــي[٢]، وجعلـــه يسلم بهزيمته واندحاره. وقبل البديع كانت مناظرات الجـــاحظ التي استمدت قوة حجتها وبيانها الساطع من الموروث الاعتزالي[٣]. ولدينا أيضا مناظرات خلق القرآن بين أحمد بن حنبل (ت٢٤١هــ) وخصومه المعتـــزلة[٤]. ومن المناظرات الكبرى تلك المناظرة التي كانت بين أبي سعيد الـــسيرافي (ت٣٦٨هـــ) ومتـــى بن يونس الباحث العالم بعلوم اليونان حول

---

[١] الذخيـــرة، ج٢، ص٧٤١-٧٥٤. ومـــن المقامـــات الأندلسية التي تكاد تشبه الرسائل مقامة (ابن المعلم). وقد أورد ابن بسام فصولا منها في ذخيرته. انظر: الذخيرة، ج٣، ص ١١٢-١٢٠.

[٢] انظر: كشف المعاني والبيان عن رسائل بديع الزمان، (مناظرة البديع مع الخوارزمي)، ص ص ٢٨-٨٤.

[٣] انظر: فيكتور شلحت، النزعة الكلامية في أسلوب الجاحظ، ط٢، دار المشرق، بيروت، ١٩٨٧، ص١١٧-١٧٨.

[٤] انظـــر: عـــبد الفتاح أبو تمرة. مسألة خلق القرآن وأثرها في صفوف الرواة والمحدثين وكتب الجرح والتعديل، ط١، مكتبة المطبوعات الإسلامية، حلب، بيروت، ١٩٧١.

المفاضلة بين النحو العربي والمنطق اليوناني[١]. ومن المناظرات التي نجدها فـــي المقامات المناظرة التي جاءت في المقامة الحصيبية للأسواني. إذ اختار الأســـواني المجلـــس إطـــارا مكانـــيا تدور فيه مناظرته بين أصحاب البديع والعروض، وأصحاب علم الفرائض، والجبر، والهندسة، والموسيقى. وسمحت طبيعة هذه المناظرة بتعدد الرواة ووجهات النظر حول المسألة الواحدة بيد أن الـــبطل المقامي لا يقنع بهذا التعدد، ويرغب دائما في التجاوز والتفوق. ولهذا فإنـــه بعـــد أن يستمع إلى حجج المتناظرين جميعهم يقف من الجماعة موقف التحدي والمجابهة، ويبدأ في تفنيد حججهم حتى يعترفوا له بتقصيرهم[٢].

والرغبة في التحدي والتجاوز نجدها كذلك في بعض مقامات الصفدي. إذ تكون المجالس الكلامية حافزة لتوليد أنماط معرفية. فالشيخ اللجوجي يحضر هـــذه المجـــالس متكئا على عصاه يصحبه ولده، ويخاطب القوم متحديا إياهم بمناظـــرته: "يا ذوي الأفهام والعقول والأحكام.. عرفوني كم عدد سور الكتاب العزيز، وعرفوني بالمكيات والمدنيات، وعدد آياته العظيمة وسجداته الكهيمة [كذافي الأصل]. ووضع كلماته وشرح آياته ثم عدد حروفه وعدد صنوفه وما فـــي آياتـــه مـــن الـــوعد والوعيد، والأمر والنهي، والتهديد وأخباره، وآثاره وقصـــصه، وأمثاله وحرامه وحلاله وتسبيحه وتحليليه"[٣]، فإذا ظهر عجزهم عن مجاراته يطلب من غلامه أن يجيب عن أسئلته فينشده الغلام قصيدة دالية فيها الرد عن تساؤلاته[٤].

---

[١] انظر: مناظرة السيرافي، معجم الأدباء، ج٣، ص ١٠٥.

[٢] المقامة الحصيبية، مخطوط بدار الكتب المصرية، (صورة بالميكروفيلم). رقم ١٣٤٦٩،ص١-٧.

[٣] المقامات الجلالية الصفدية، ص١٠ وما بعدها.

[٤] المصدر نفسه، ص ٢٣.

وقد وظف ابن الجوزي أسلوب المناظرة في مقامته السابعة والثلاثين (مقامة العزلة). ولم يكن يهدف إلى الاستعراض الثقافي واللغوي، وإنما وقف فيها موقف الواعظ الساعي إلى نشر تعاليم الحق والخير[1].

وتحـــوي بعض المقامات قدرا كبيرا من الفكاهة والنكتة الساخرة كما فـــي المقامة الأولى لابن المعظم (كان موجودا سنة ٧٠٠هـــ) التي تجري فيها مناظـــرة بين الطويل والقصير يدل فيها الطويل على القصير بطوله قائلا: "يا قـــصير الخطـــا كثيـــر الخطا أنت أقصر من إبهام القطا، وأنا أصدق فيك من القطا. أليس يمدح الطويل بطول النجاد وطول العماد كما يمدح السخي بوري الـــزناد وكثرة الرماد. أليس الطويل ذو الجهارة والبهاء والقصير في الحقارة كالهـــباء" فيـــرد عليه القصير: "يا خيط الباطل وسم العاطل. أنت أقل نفعا من لات ومـــناة وإن كنت أطول من ظل القناة. أليس يوصف ليل الفراق بالطول كمـــا يوصـــف لـــيل الوصال بالقصر؛ والطول يلازم الهوج والخرق والعوج والحمق. كما أن القصر يقارن الكيس والدهاء والحذق والذكاء[2]".

و- المأدبة:

تنفـــتح المقامة على أدب الطعام والموائد في الثقافة العربية الإسلامية، ويحـــضر الطعام في مقامات البديع والحريري مرتبطا ببطل الكدية (أبي الفتح الإســـكندري وأبـــي زيـــد السروجي). وقد يتحول الراوي (السارد) إلى فاعل ســـردي يحـــتال في سبيل الحصول على مأدبة عامرة بالطيبات واللذائذ مثل عيسى بن هشام واحتياله على الرجل السوادي في (المقامة البغدادية)[3]. كما أن الطعام يصبح حقا يطالب به المكدي ويجاهر بدعوته تلك مجاهرة صريحة،

---

[1] انظر: مقامات ابن الجوزي، ص ٩٨.

[2] المقامات الاثنتاعشرة لابن المعظم، دار الكتب المصرية، رقم ٢٠٨٨، ص ٤.

[3] انظر: مقامات بديع الزمان الهمذاني، ص ص ٧٠-٧٣.

"وكأن هذا الشخص المخاتل يكتسب حقا أخلاقيا بمكافأته بسبب براعته[1]". ففي المقامــة الــساسانية تطلع على عيسى بن هشام كتيبة من بني ساسان قد لفوا رؤوسهم، وطلوا بالمغرة لبوسهم، وتأبط كل واحد منهم حجرا يدق به صدره، وفيهم زعيم لهم يقول وهم يراسلونه[2]:

أُرِيــدُ مِنْــكَ رَغِيفاً ... يَعْلُــو خُوَاناً نَظِيفاً

أُريــدُ ملحاً جريشاً ... أُريـــدُ بقلاً قطيفاً

أُريــدُ لَحْماً غريضاً ... أُريـــدُ خَلاً ثَقِيفاً

أُريــدُ جَدْياً رَضِيعاً ... أُريدُ سَخْلاً خَرُوفاً

وحـــضور الطعام والبطل المتطفل أو الطفيلي يبدو بارزا في (المقامة المضيرية) للبديع إلا أن ما يميز هذه المقامة عن سواها من مقامات الكدية أنها تقوم بقلب أفق توقعات المتلقي. فالطفيلي في المقامة المضيرية لن يحظى أبدا بالمائدة العامرة، وسيتحول إلى ما يصفه بيرجسون Henri Bergson باللص/ المسروق أي " الشخصية التي تقع ضحية للنوع المحدد من الفعل الذي ترتكبه عـــادة ". [3] وإذا كـــان عيـــسى بن هشام في المقامة البغدادية هو المتحكم في مجريات السرد شأنه في ذلك شأن بخلاء الجاحظ فإن هناك قلبا لأدوار التلقي فـــي (المقامـــة المـــضيرية) يتـــرتب عليه أن يصاب الضيف بحبسه لغوية؛ فالمـــضيف قـــد حـــرمه مـــن الكلام. كما أن أبا الفتح الإسكندري يتماهى مع المضيرة ويصبحان شيئا واحدا.

---

[1] فـــدوى مالطـــي – دوجلاس، بناء النص التراثي، ط١، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٥، ص ١٠٢.

[2] مقامات بديع الزمان الهمذاني، مصدر سابق،ص١٠٦–١٠٨.

[3] فدوى مالطي دوجلاس، بناء النص التراثي، مرجع سابق، ص ١١٤.

إن رابطة وثيقة تربط في المقامة بين فعل السرد والأكل، وخاصة في مقامات بديع الزمان والحريري؛ فطقوس الكلام تسبق الطعام في كثير من الأحيان. ففي المقامة الخامسة للحريري يؤمئ أبو زيد (الضيف) إلى إحدى واجبات المضيف، وهي أنه ملزم بالأكل مع ضيفه ولكن الطعام لن يكون نافعا إلا إذا تم في ضوء النهار "فخير العشاء سوافره". أما طعام الليل فلن يكون سوى حصد للوهن والإسقام والعلل. وعوضا عن أن تكون طقوس الكلام مدعاة للألفة والأنس كما في حكايات ألف ليلة وليلة والسير الشعبية فإن هذه الطقوس تتحول إلى منع صارم للاقتراب من المائدة المقدسة كي يحظى بها الطفيلي وحده. وفي هذه المقامة يحاكي الحريري خطاب البخيل الطفيلي محاكاة ساخرة. وتذكرني هذه المحاكاة الساخرة ببخيل الجاحظ الذي قد يتجشم عناء إقامة موائد فاخرة يتلذذ بمرآها، ويمنع أي مغير عليها من استباحتها وانتهاك حرمتها[1]. بيد أن طفيلي الحريري هو الذي يضع الشروط على المضيف وهو الذي يتمتع وحده بطيبات الطعام دون سائر الضيوف.

وتحضر دعوة الأطباء لابن بطلان[2](ت٤٥٨هـ) بوصفها نصا منفتحا على أدب المأدبة العربية. وابن بطلان الذي أتى بعد الهمذاني وتوفي قبل ولادة الحريري لم يطلق اسم مقامة على مؤلفه على الرغم من شبهه الكبير بالمقامة المضيرية للبديع كما سنبين. وإنما أطلق عليه اسم (دعوة). وينبغي علينا ألا

(١) انظر: على سبيل المثال، الجاحظ، كتاب البخلاء، ص١٩٩.

(٢) عن ابن بطلان انظر: ابن القفطي، تأريخ الحكماء، مكتبة الخانجي، مصر، مكتبة المثنى، بغداد، ١٩٠٣م، ص٢٩٤-٣١٥.وابن أبي أصيبعة، عيون الأنباء، تحقيق نزار رضا، بيروت، ١٩٦٥.

- كتبت (دعوة الأطباء) عام ٤٥٠هـ/١٠٥٨م، ونشرها بشارة زلزل بالإسكندرية ١٩٠١، ثم نشرت بالقاهرة ١٩١٤، ثم نشرها المحقق الألماني Felix Klein- Franke الذي اعتمد على مقابلة نسخ مخطوطة للنص.

نخدع بما دونه الناسخ في فاتحة هذا النص من كون هذه الدعوة، أي دعوة الأطباء، صنفت على مذهب كليلة ودمنة،[1]؛ فالجامع الوحيد بين هذين النصين هو أنهما ينتميان إلى الموروث السردي العربي، ولكن يفترقان في أمور عدة لعل من أبرزها التمثيلات الرمزية والتداخل السردي في كليلة ودمنة في حين تصلح (دعوة الأطباء) لأن تقرن بالطفيلي والمضحك والساخر. ولعل ابن القفطي (ت٦٤٦هـ) انتبه على علاقة القرابة القائمة بين (دعوة الأطباء) والتراث المقامي فأطلق على مصنف ابن بطلان تسمية "مقامة"[2]. في حين لم يلمح ابن أبي أصيبعة (ت٦٦٨هـ) هذه القرابة واكتفى بوصفها بأنها رسالة"[3] كما أن فليكس كلين Felix Klein، وهو باحث ألماني حقق الرسالة، عدها نوعا من السيرة الذاتية " يؤرخ فيها ابن بطلان لرحلته العلمية إلى مصر، والمعاملة الجافية التي لقيها هناك من أشهر أطبائها ابن رضوان"[4].

وتتألف (الدعوة /المقامة) من اثني عشر بابا تنتظم في حوار يدور بين محتال بغدادي يدعي أنه طبيب وبين شيخ من أهل ميافارقين. وعندما يعلم الطبيب الشيخ أن القادم إليه رجل ضعيف المعدة ناقص الشهوة يحدثه حديثا طبيا عما يناسبه من الطعام والشراب وعما يجب أن يتجنبه منهما. والطبيب المحتال في (دعوة الأطباء) يقلب أفق توقع الشيخ البخيل؛ فقد أذن له الشيخ بدخول بيته بعد أن أمن على طعامه؛ فالضيف منقطع الشهوة عن الطعام. ولكن كما في بخلاء الجاحظ يفاجأ الضيف برجل أكول نهم شره يستبيح الطعام

---

[1] دعوة الأطباء، عني بتصحيحها ونشرها فليكس كلاين فرانكه فيزيادن، أتوهارا، سوفتز، ألمانيا، ١٩٨٥، ص٣.

[2] انظر: تأريخ الحكماء، ص ٢٩٨.

[3] انظر: عيون الأنباء، ج١، ص ٢٤٢، ٢٤٣.

[4] دعوة الأطباء، مصدر سابق، المقدمة باللغة الإنجليزية، ص ٢.

ـفق علـيه البـتة. ولعـل أقوى المشابه بين الشيخ الطبيب في (دعوة ـباء) وبـين التاجـر في (المقامة المضيرية) تعود إلى تجرد كليهما من شاعر الإنسانية[1]. فالمحاكاة الساخرة تبرز في (دعوة الأطباء) عندما يحتفي الشيخ الطبيب بالأيام الخوالي التي كانت فيها " الجنائز تجلى كالعرائس، وتحط علـى المقابر كالنجوم الزواهر... وأصوات النوائح في المآتم كترنم المزاهر واصـطحاب المزامـر"[2]. والتاجـر فـي المقامة المضيرية يفخر بأن داره وجواهـره، وكل ما يملك إنما اشتراه "وقت المصادرات "زمن الغارات بأثمان بخسة"[3].

إن المقامـة، وأخص بالذكر مقامات البديع والحريري ودعوة الأطباء، وظفـت الموروث السردي الخاص بأدب الكدية والبخلاء والتطفيل. وهي في محاكاتها لهذه الأنواع السردية لم تكتف بالمحاكاة الحرفية، وإنما في كثير من الأحيان تنقلب المحاكاة بأدوارها ووظائفها، ويصبح الهزل جدا والجد هزلا!

وانفتحت المقامة أيضا على أنواع سردية أخرى مثل الألغاز والأحاجي اللغوية وخاصة عند البديع والحريري. ووظفت المقامات كذلك الآيات القرآنية الكريمة والأحاديث الشريفة والأمثال.

ونخلـص إلى القول إن المقامات مثلت نصا ثقافيا متضمنا الموروث الـسردي العربـي القديم بأنواعه السردية ذات الحمولات المعرفية والثقافية. وكانـت علاقـة المحاكـاة الـساخرة أو القلب هي الصيغة الأكثر شيوعا في المقامة.

---

[1] انظر: إحسان عباس، ملامح يونانية في الأدب العربي، ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٧٧، ص١٧٠.

[2] دعوة الأطباء، ص ١٠.

[3] (المقامة المضيرية)، مقامات بديع الزمان الهمذاني، ص١٢٨.

-تشكلات السيرة الشعبية:

أولا: التطور الدلالي للفظة (السيرة):

تشير دلالة لفظة (السيرة) لغويا إلى "السنة"، و"الطريقة الحسنة"، و"الهيئة". والسيرة كذلك "أحاديث الأوائل"، و"المثل الشائع بين الناس". "فالسيرة: السنة ... والسيرة: الطريقة ويقال: سار بهم سيرة حسنة، والسيرة الهيئة. وفي التنزيل العزيز ﴿ سنعيدها سيرتها الأولى﴾. وسير سيرة: حدث أحاديث الأوائل. وسار الكلام والمثل في الناس: شاع ويقال: هذا مثل سائر، وقد سير فلان أمثالا سائرة في الناس، وسائر الناس جميعهم"[1]. وقد ارتبطت السيرة دلاليا في نشأتها الأولى بتاريخ الرسول، صلى الله عليه وسلم، العسكري وغزواته ضد المشركين لنشر الدعوة الإسلامية. ولهذا فإن هذه الكلمة في دلالتها المبكرة اقترنت بالمغازي التي تحيل على غزوات الرسول (صلى الله عليه وسلم). ولعل هذا الاقتران هو الذي جعل حسين نصار يترجم كتاب يوسف هوروفيتس Joseph Horovitz " Early Biographies of the Prophet and their Authors" باسم (المغازي الأولى ومؤلفوها) مؤثرا كلمة المغازي على كلمة السير مقتديا في ذلك بالمؤلف نفسه، فهو الذي اختار هذا اللفظ، وكتبه بالحروف اللاتينية في أصله الأوروبي[2].

وقد كان أبان ابن الخليفة عثمان بن عفان (توفي سنة ١٠٥هـ أو قبله) أول من اشتهر بمعرفة المغازي. ويذكر ابن سعد في ترجمته للمغيرة بن

---

[1] لسان العرب، مادة (سير).

[2] انظر: يوسف هوروفيتس، المغازي الأولى ومؤلفوها، ترجمة حسين نصار، مصطفى البابي الحلبي، القاهرة، ١٩٤٩، ص٢.

حمن " أنه كان ثقة قليل الحديث إلا مغازي رسول الله، صلى الله عليه م، أخذها من أبان بن عثمان فكان كثيرا ما تقرأ عليه ويأمرنا بتعليمها"[1].

م يصلنا، فيما أعلم، كتاب المغازي الذي دونه أبان، كما أننا لا نجد ذكرا لأحاديثه في كتب السيرة المشهورة مثل سيرة ابن إسحاق والواقدي وابن سعد[2]. وإذا كان كتاب (المغازي) لأبان بن عثمان لم يصلنا فقد وصلتنا نصوص مسندة إلى عروة بن الزبير (ت٩٤هـ) في مصادر مختلفة (كتاريخ بخاري)[3] (ت٢٥٦هـ)، و(تاريخ ابن عساكر)[4] (ت٥٧١هـ)، و(سير الذهبي)[5] (ت٧٤٨هـ)، وابن كثير[6] (ت٧٧٤هـ) في (السيرة

---

[1] الطبقات الكبرى لابن سعد، ج٤، ص١٧٩.

[2] انظر: ابن إسحاق، سيرة ابن إسحاق المسماه بكتاب المبتدأ أو المبعث والمغازي، تحقيق محمد حميد الله، ط٢، الوقف للخدمات الخيرية، قونية، تركيا، ١٩٨١؛ الواقدي، كتاب المغازي، تحقيق ألفرد فون كريمر، الجمعية الآسيوية في البنغال، ١٨٥٦؛ ابن سعد، الطبقات الكبرى.

[3] انظر: النرشخي، تاريخ بخاري، ترجمة وتحقيق أمين عبد المجيد بدوي، نصر الله مبشر الطرازي، دار المعارف، القاهرة، ١٩٦٥، مجلد ٢، ق٥، ص٩١.

[4] انظر: تهذيب تاريخ ابن عساكر، هذبه ابن بدران، دمشق، المكتبة العربية، ١٣١٥هـ، ج٦، ص١٢٧، ٤٥٢، ج٧، ص٣٠٩.

[5] انظر: الذهبي، سير أعلام النبلاء، تحقيق صلاح الدين المنجد وآخرون، دار المعارف، القاهرة، ١٩٦٢، ج١، ص١٦٨، ٣٣٢.

[6] ابن كثير، السيرة النبوية، تحقيق مصطفى عبد الواحد، مطبعة عيسى البابي الحلبي وشركاه، القاهرة، ١٣٨٤هـ/ ١٩٦٤م، ج٣، ص٢٩٧، ٥٥١، ٦٥٢، ٦٥٦، ج٤، ص٥٥-٥٦، البداية، ج١، ١٥٦، ٢٨٥، ٢٩١، ٣٤٧، ج٨، ص٩٢.

والبداية) والزرقاني[1] (ت١١٢٢هـ) في كتابه (شرح على المواهب اللدنية). وفي هذه النصوص التاريخية يبدو تناول عروة للسيرة النبوية تناولا شاملا، فهو لم يقتصر فقط على مغازي الرسول، وإنما تحدث كذلك عن أوليات النبوة موردا حديث زيد بن عمرو بن نفيل، وورقة بن نوفل، والنجاشي يوم مولد النبي[2]، وغيرها من حوادث جرت في عهد النبي وعهد الخلفاء الراشدين. ولعل احتفاظ المصادر القديمة بنصوص عروة عن سيرة الرسول هي التي جعلت حاجي خليفة يؤكد أنه أول من صنف في المغازي[3]. وهو الذي جعل باحثة محدثة تقرر أن بدايات الكتابة التاريخية عند العرب تمثلت في أول سيرة في الإسلام دونها عروة بن الزبير[4].

ولعل ريادة عروة بن الزبير في كتابة السيرة النبوية هي التي جعلت مؤرخي السيرة التالين يختطون لأنفسهم نهجا متميزا في كتابة سيرة الرسول، (صلى الله عليه وسلم)، مبتعدين بذلك بعض الشيء عن المغازي. فقد حفظت (حلية الأولياء) قطعتين من المغازي لوهب بن منبه (ت١١٠هـ) تتناول الأولى فتح مكة، والثانية وفاة النبي، (صلى الله عليه وسلم)،[5]. وتميز أسلوب

---

[1] الزرقاني، شرح على المواهب اللدنية، المطبعة الأزهرية المصرية، ١٣٢٨هـ، ج٣، ص٣٣٤.

[2] ابن كثير، السيرة النبوية، ج١، ص ٣٦٧-٣٦٨؛ البداية، ج٢، ص٣٤٦..

[3] انظر: حاجي خليفة، كشف الظنون، مكتبة المثنى، بغداد، ١٩٤١، ج٥، ٦٤٦.

[4] انظر: سلوى الطاهر، بدايات الكتابة التاريخية عند العرب، أول سيرة في الإسلام، ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٥.

[5] انظر: أبو نعيم الأصبهاني، حلية الأولياء وطبقات الأصفياء، مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٩٣٢ ج٤، ص٧١، ٧٣.

وهب في هاتين القطعتين بالمنحى القصصي على الرغم من حرصه على ذكر الإسناد.

وأحسب أن المرجعية الثقافية لوهب تحكمت في روايته للتاريخ؛ ذلك أن هذه المرجعية تألفت من مكونات أسطورية وخرافية متراكمة في الثقافة العربية القديمة وخاصة جنوب الجزيرة العربية. وقد أسفرت هذه المرجعية عن تصنيف وهب بضعة مؤلفات حفظت لنا التاريخ الأسطوري والخرافي لموطنه اليمن لعل من أشهرها (كتاب الملوك المتوجة من حمير وأخبارهم وقصصهم وقبورهم وأشعارهم)[1]. والكتاب الآخر (كتاب التيجان في ملوك حمير)[2] من رواية أبي محمد عبد الملك بن هشام عن أسد بن موسى عن أبي إدريس بن سنان عن جده لأمه وهب بن منبه.

ومن أشهر مؤرخي الطبقة الثانية في كتابة السيرة النبوية محمد بن مسلم بن شهاب الزهري (ت ١٢٤هـ). وقد أمره خالد بن عبد الله القسري (ت ١٢٦هـ) بكتابة السيرة له. فقد جاء في كتاب الأغاني "قال المدائني في خبره (أي خبر خالد بن عبد الله): وأخبرني ابن شهاب بن عبد الله قال: قال لي خالد بن عبد الله القسري: اكتب لي النسب فبدأت بنسب مضر [فمكثت فيه أياما ثم أتيته] فقال لي: ما صنعت؟ فقلت: بدأت بنسب مضر] وما أتممته، فقال: اقطعه، قطعه الله مع أصولهم، واكتب لي السيرة، فقلت له: فإنه يمر بي الشيء من سيرة علي بن أبي طالب أفأذكره؟ فقال: لا، إلا أن تراه في قعر

(١) لم يصلنا هذا الكتاب، ذكره ياقوت في معجمه، ج٦، ص ٢٣٢.

(٢) انظر: كتاب التيجان في ملوك حمير، تحقيق ونشر مركز الدراسات والأبحاث اليمنية، صنعاء، ١٩٧٩.

الجحـــيم"[1]. ولـــم يـــصلنا كتاب الزهري عن سيرة الرسول (صلى الله عليه وسلم)، ولكن يبدو من الشذرات الباقية منه في الطبقات، أي طبقات ابن سعد، أنـــه تناول حياة الرسول (صلى الله عليه وسلم)، ولم يقصر نفسه على مغازيه فقط[2].

وربما شجع الاتجاه القصصي في كتابة السيرة الاتساع بها لتشمل حياة الرسول كاملة مما جعل بعض المؤرخين القدامى يحرصون على نهج طرق متشابهة لسيرة الرسول (صلى الله عليه وسلم) في تعرضهم لحياة الملوك والأمراء. فقد نسب ابن النديم لعوانة بن الحكم بن عياض الكلبي (ت١٤٧ أو ١٥٨هـ) كتاب (سيرة معاوية وبني أمية) إذ يقول: "له [أي عوانة] كتاب سيرة معاوية وبني أمية، ويقال إن هذا الكتاب لمنجاب بن الحارث والصحيح أنه لعوانة"[3]. ويدلنا هذا الخبر على أول ظهور لكلمة (سيرة)؛ إذ ظهرت هذه الكلمة مقترنة بسيرة معاوية وبني أمية، وليس بسيرة الرسول[4]. ويظهر أن سيرة الرسول كانت حتى عهد عوانة تدرج ضمن كتب المغازي حتى ولو

---

[1] الأغانـــي، (طـــبعة دار الثقافة)، تحقيق عبد الستار فراج، بيروت، ١٤١٠هـــ/١٩٩٠م، مجلد٢٢، ص٢٣.

[2] انظـــر:حسين نصار، نشأة التدوين التاريخي عند العرب، ط٢، منشورات اقرأ، بيروت، ١٤٠٠هـــ/١٩٨٠م، ص٦٣.

[3] انظر: ابن النديم، كتاب الفهرست، ص١٠٣.

[4] أخطـــأ محمد عبد الغني حسن عندما ذكر " أن أول ما استعملت لفظة "السيرة" في سيرة الرســـول، وسمي المؤلفون فيها بأصحاب السير، إلا أن ذلك لم يمنع مؤلفا في أواخر القرن الثالث الهجري هو أحمد بن يوسف بن الداية الكاتب المصري أن يؤلف كتابا في سيرة أحمد طولون. ولعل هذه هي أول مرة ينتقل فيها استعمال لفظة السيرة من سيرة النبي إلى سيرة غيره من الرجال"، التراجم والسير، ط٢، دار المعارف، القاهرة، ١٩٥٥، ص٢٨).

كانت تتضمن أمورا أخرى غيرها. فموسى بن عقبة (ت١٤١هـ) ألف كتابا في المغازي قال عنه مالك بن أنس: "عليكم بمغازي موسى بن عقبة فإنه ثقة ...، وفي رواية فإنه رجل ثقة طلبها على كبر السن ولم يكثر كما كثر غيره"[١].

وألف معمر بن راشد (ت ١٥٠هـ) في المغازي مع أنه لم يلتزم بها بمعناها الخاص الدال على غزوات الرسول؛ "بل وجه عنايته كذلك إلى تاريخ أهل الكتاب من الرسل السابقين"[٢].

وقد مثلت سيرة ابن إسحاق (ت١٥١هـ) (كتاب المبتدأ والمبعث والمغازي) التي ضمنها ابن هشام في كتابه (السيرة النبوية) امتدادا للاتجاه القصصي في كتابة السيرة[٣]. فالمبتدأ يتناول التاريخ الجاهلي. وخص ابن هشام هذا الجزء بالحذف أكثر من غيره، ولعل سبب هذا الحذف عائد إلى تضمن هذا الجزء أخبار الأمم البائدة مثل عاد، وثمود، وطسم، وجديس، وتاريخ اليمن في الجاهلية. وكانت مصادر ابن إسحاق مستقاة من وهب بن منبه وابن عباس وأهل الكتاب والتوراة والقرآن. أما المبعث فيشمل حياة النبي في المدينة منذ غزوة بدر إلى وفاته (صلى الله عليه وسلم). وامتاز ابن إسحاق بأنه "وسع أفق السيرة النبوية فجعلها تاريخا للرسالة الإلهية عامة مدخلا فيها تاريخ الأنبياء والمتقدمين"[٤]. ولعل الاتجاه القصصي والموسوعي عند ابن

---

[١] ابن حجر العسقلاني، تهذيب التهذيب، تحقيق الشيخ خليل مأمون شيحا، عمر السلامي، علي بن مسعود، ط١، دار المعرفة، بيروت، ١٤١٧هـ/١٩٩٦م، م٥، ص٥٥٦.

[٢] هوروفيتس، المغازي الأولى ومؤلفوها، ص٧٥.

[٣] حسين نصار، نشأة التدوين التاريخي عند العرب، ص٨٣.

[٤] سيرة ابن إسحاق المسماة بكتاب المبتدأ والمبعث والمغازي.

إســـحاق هـــو الـــذي جعله يهمل إسناد كثير من أحاديثه فأزعج بذلك زعماء مدرسة الحديث النبوي مثل ابن حنبل[1].

وكـــان عبد الملك بن هشام (ت٢١٨هــ)، فيما أعلم، أول من استخدم لفظة سيرة للدلالة على سيرة الرسول، (صلى الله عليه وسلم)، وذلك في كتابه "الـــسيرة النبوية"[2]. ويعد هذا الكتاب اختصارا لسيرة ابن إسحاق مع بعض الـــتهذيب والتنقيح. وقد شرح ابن هشام نهجه في خطبة التقديم قائلا: "أنا، إن شـــاء الله، مبـــتدئ هذا الكتاب بذكر إسماعيل بن إبراهيم، ومن ولد رسول الله صـــلى الله علـــيه وآله وسلم من ولده، وأولادهم لأصلابهم الأول فالأول، من إســـماعيل إلى رسول الله (صلى الله عليه وسلم وآله وسلم)، وما يعرض من حديثهم، وتارك ذكر غيرهم من ولد إسماعيل، على هذه الجهة للاختصار إلى حديث سيرة رسول الله صلى الله عليه وآله وسلم. وتارك بعض ما ذكره ابن إســـحاق من هذا الكتاب، مما ليس لرسول الله صلى الله عليه وسلم وآله وسلم فيه ذكر، ولا نزل فيه من القرآن شيء، وليس سببا لشيء من هذا الكتاب ولا تفـــسيرا له، ولا شاهدا عليه لما ذكرت من الاختصار، وأشعارا ذكرها لم أر أحـــدا من أهل العلم بالشعر يعرفها، وأشياء بعضها يشنع الحديث به، وبعض يسوء بعض الناس ذكره. وبعض لم يقر لنا البكائي بروايته ومستقص إن شاء الله تعالى ما سوى ذلك منه بمبلغ الرواية له والعلم به"[3].

---

[1] انظر: سيرة ابن إسحق، مقدمة المحقق، (كد).

[2] انظر: السيرة النبوية لابن هشام، حققها وضبطها مصطفى السقا، إبراهيم الأبياري، عبد الحفيظ شلبي، ط٣، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ١٤٢١هــ/٢٠٠٠م.

[3] المصدر نفسه، ج١، ص٣٦.

وعلى الرغم من المحظورات التي حاول ابن هشام تجنبها بحذفها من سيرة ابن إسحاق إلا أن المتخيل الشعبي ذا الروافد الأسطورية بقي ماثلا في السيرة. كما بلور كل من ابن إسحاق وابن هشام صفات الكمال ممثلة في شخص الرسول الكريم. وقد كان هذا الأنموذج هو الأصل الموجه للبطل أو الفاعل الشعبي في السير الشعبية كما سنبين[1].

ويبرز المتخيل الشعبي في سيرة ابن هشام في النبوءة الممهدة لميلاد النبي. إذ شهدت السيرة مادة متضخمة من الأخبار التي لا سند لها يوردها ابن هشام، ومنها الخبر الذي ذكره عن حمل آمنة بنت وهب أم رسول الله، (صلى الله عليه وسلم)، بالرسول عليه السلام. إذ يقول ابن هشام: "ويزعمون فيما يتحدث الناس، والله أعلم، أن آمنة بنت وهب أم رسول الله، (صلى الله عليه وسلم)، كانت تحدث أنها " أتيت حين حملت برسول الله، (صلى الله عليه وسلم)، فقيل لها: إنك قد حملت بسيد هذه الأمة، فإذا وقع على الأرض فقولي: أعيذه بالواحد من شر كل حاسد، ثم سميه محمدا "، ورأت حين حملت به أنه خرج منها نور رأت به قصور بصرى، من أرض الشام"[2]. كما تروي السيرة عن حليمة مرضعة الرسول عليه السلام أنها قالت: "فوالله إنه بعد مقدمنا (به) بأشهر مع أخيه لفي بهم لنا خلف بيوتنا، إذ أتانا أخوه يشتد. فقال لي ولأبيه: "ذاك أخي القرشي قد أخذه رجلان عليهما ثياب بيض، فأضجعاه، فشقا بطنه فهما يسوطانه. قالت: فخرجت أنا وأبوه نحوه فوجدناه قائما منتقعا وجهه. قالت: فالتزمته والتزمه أبوه. فقلنا له: مالك يا بني؟ قال: جاءني رجلان عليهما ثياب بيض فأضجعاني وشقا بطني فالتمسا (فيه) شيئا، لا أدري

---

(1) انظر: ص١٦٣ من هذا الفصل.

(2) سيرة ابن هشام، ج١، ص ص ١٩٤-١٩٥.

مـــا هـــو. قالـــت: فرجعنا [به] إلى خبائنا. قالت: وقال لي أبوه: يا حليمة لقد خشيت أن يكون هذا الغلام قد أصيب فألحقيه بأهله قبل أن يظهر ذلك به"[1].

ولم يقتصر المتخيل الشعبي في سيرة ابن هشام على الولادة المعجزة. وإنمـــا امـــتد ليـــشمل أفعال البطل وأقواله من خلال قدر كبير من المعجزات المنـــسوبة إلـــى الرســـول في هذه السيرة بما فيها معجزة الإسراء والمعراج. وكان هذا القصص الأنبيائي البطولي في سيرة ابن هشام وعند سواه من كتاب الـــسير الـــذين اعتـــنوا بالمنحـــى القصصي مولدا لقصص شعبي شكلت فيه معجـــزات الرســـول ومـــيلاده مادة رئيسية. ومن هذه القصص قصة (عامر اليهودي عابد الأصنام) الذي ارتحل إلى مكة لرؤية الرسول، (صلى الله عليه وســـلم)، عندما كان طفلا رضيعا. وكان سبب الزيارة شفاء ابنة اليهودي من الفالج والجذام بعد ظهور نور ملأ الآفاق مبشرا بولادة أحمد. "وعند ذلك أخذ الأب ابنـــته بـــين أحـــضانه، وقرروا أن يرحلوا جميعا لتوهم إلى مكة لرؤية المولـــود النبي. وهناك في مكة طرقوا بيت آمنة بنت وهب وسألوها عن هذا المولود الذي نور الله به الوجود. فقالت: إني أخاف عليه من اليهود فقالوا لها: " نحـــن فارقنا أوطاننا في محبته، وتركنا ديارنا لنرى جمال هذا الحبيب الذي مـــن قـــصده لا يخيب" فسمحت لهم بالدخول، وكشفت الغطاء عن وجه الطفل لـــتطلعهم عليه "فتبسم وخرج من فمه عامود نور [هكذا] فصاحوا من فرحهم وصـــفقوا، ثـــم قـــبلوا قدميه، وسلموا العهد والأمانة، وقالوا: أخفيه عن أعين الناظرين ثم خرجوا"[2].

---

[1] سيرة ابن هشام، ج١، ص ص ٢٠١-٢٠٢.

[2] انظـــر: قصة عامر واليهودي، المكتبة التجارية الكبرى، القاهرة، نقلا عن نبيلة إبراهيم، الـــسيرة النـــبوية بين التاريخ والخيال الشعبي، **عالم الفكر**، مجلد١٢، عدد ٤، يناير فبراير

وقد أثرت السيرة النبوية في قصص المولد النبوي[1] التي اعتمد رواتها على المتخيل أكثر من اعتمادهم على نص السيرة الأصلي. ومن هذه القصص يظهر احتفاء الكون بأسره بميلاد الرسول عليه السلام منذ أن كان بذرة في بطن أمه إلى أن خرج إلى الوجود.

وتبدأ السيرة المحمدية بذكر نسب الرسول، (صلى الله عليه وسلم)، وميلاده بحضور النساء الطاهرات وحوريات الجنة والملائكة. "قالت آمنة: واشتد بي الأمر، وإني أسمع الوجبة في كل ساعة أعظم وأهون مما تقدم. فبينما أنا كذلك إذا بديباج أبيض قد مد بين السماء والأرض، وإذا بقائل يقول: خذوه يعني إذا ولد عن أعين الناس، قالت: ورأيت رجالا قد وقفوا في الهواء بأيديهم أباريق من فضة ثم نظرت فإذا أنا بقطعة من الطير قد أقبلت حتى غطت حجرتي مناقيرها من الزمرد، وأجنحتها من الياقوت؛ فكشف الله عن بصري فرأيت مشارق الأرض ومغاربها ورأيت ثلاثة أعلام مضروبات، علما بالمشرق، وعلما بالمغرب، وعلما على ظهر الكعبة، فأخذني المخاض فوضعت سيدنا، (محمد صلى الله عليه وسلم)، وشرف وكرم ومجد وعظم"[2].

=مارس ١٩٨٢، ص٣٤٩، انظر أيضاً: قصة اليتيم المظلوم وقصة الجمل والغزالة، المرجع نفسه.

(١) عن قصص المولد النبوي انظر: مقدمة التحقيق في: ابن هشام، السيرة النبوية، ج١، ص ١٤.

(٢) أبو علي سيدي الحسن بن عمر فرور، شفاء السقيم بمولد النبي الكريم، ط١، المطبعة الجديدة، فاس، ١٩٣١، ص٣٠-٣١.

-ثانيا: السيرة الشعبية في علاقتها بأنواع سردية أخرى:

أ- السيرة وأيام العرب:

أيــام العــرب هــي الوقائع الحربية التي كانت تدور في الجاهلية بين القــبائل العربية منها ما ينحصر في قبائل الشمال العدنانية أو في قبائل اليمن القحطانــية مــثل حــروب الأوس والخزرج. ومنها ما يقابل بين العدنانيين والقحطانيــين ومــنها مــا وقع بين العرب وغيرهم من الأمم الأخرى كيومي الــصفقة وذي قــار ضد جيوش كسرى[١]. ولم ينته أدب أيام العرب بانتهاء الجاهلية وقدوم الإسلام؛ فقد كان لهذا الأدب تأثير كبير في المغازي الإسلامية التي عدت من الأوليات المبكرة للسيرة النبوية. كما أن أدب أيام العرب عرف صــورة أخــرى للاندماج والانصهار تمثلت في التحول من الصورة المكتوبة التــي تحظى بعناية الثقافة العالمة (الأصول المثقفة) إلى صورة أخرى للثقافة المسكوت عنها أي (الأصول الشعبية). فنحن نجد أيام العرب في سيرة عنترة بــن شــداد التي تعد من أطول السير الشعبية. وقد احتوت هذه السيرة على جانب كبير من أيام العرب لعل أبرزها (يوم داحس والغبراء) بين قبيلتي عبس وذبــيان. كمــا أن سيرة "حمزة العرب" تمحورت حول انتصار العرب على الفرس في يوم ذي قار[٢]. واحتفاء الثقافة الشعبية بأيام العرب يجعل الراوي الشعبي يفرد سيرة كاملة هي سيرة (الزير سالم) ليوم من أيام العرب هو حرب

---

[١] انظر: محمد اليعلاوي، أدب أيام العرب، **حوليات الجامعة التونسية**، العدد ٢٠، تونس، ١٩٨١، ص٥٨.

[٢] انظــر: سيرة عنترة بن شداد، ط١، المكتبة الثقافية، بيروت، ١٣٩٩هــ/١٩٧٩م، ٨م ؛ انظر: قصة الأمير حمزة البهلوان المعروف بحمزة العرب، المكتبة الثقافية، بيروت، د.ت، ٤م.

البسوس، بين قبيلتي بكر وتغلب التي استمرت لما يقارب الأربعين عاما. وشكلت ملمحا من ملامح الذاكرة العربية قبل الإسلام نظرا للدماء التي أريقت والدمار الكبير الذي خلفته. ومن يرجع لأخبار (حرب البسوس) في المصادر التاريخية يجد أن الراوي الشعبي أدخل عنصر التحويل في مرويات الأيام المدونة؛ أي المرويات الثقافية. وتحولت شخصية كليب وائل من طاغية مستبد يسيطر على الحمى إلى إنسان يسفك دمه ظلما[1]. وهذا التحويل له علاقة بتصور الجماعة الشعبية للتاريخ وهو ما سنبحثه في الفصل الثاني[2]. كما أن للأيام امتدادا في الحكاية، الشعبية فقد وجدت في كتاب (أساطير شعبية من قلب جزيرة العرب) لعبد الكريم الجهيمان[3] سالفة[4] بعنوان (كليب ومهلهل). ولا تختلف وقائع الحكاية الشعبية عما سرده المؤرخون. ولكن الطريف في هذه الحكاية أن مهلهلا يقسم أن يفني من بكر مئة رجل فلا يتمكن سوى من قتل تسعة وتسعين رجلا. ويأتي تمام النبوءة عندما "يرى رجل من بكر عظما يلوح من عظام قتلى قبيلة تغلب ... فأخذ العظم، وحاول أن يكسره فوق ركبته

(1) انظر: الأغاني، ج٥، ص٢٩ وما تلاها، (طبعة دار الثقافة).

(2) انظر: الفصل الثاني، ص ٢٤٤ وما بعدها.

(3) انظر: عبد الكريم الجهيمان، أساطير شعبية من قلب جزيرة العرب، ط٦، دار أشبال العرب، بيروت، ١٤٢١هـ/٢٠٠٠م، ج١، ص٢٣٧-٢٤٤.

(4) السالفة: معناها الحادثة الماضية التي سلفت وانتهت، عبدالكريم الجهيمان، أساطير شعبية من قلب جزيرة العرب، مرجع سابق، ج١، ص١٢، وجاء في لسان العرب: السالف: المتقدمُ، والسَّليفُ والسُّلْفَةُ، الجماعةُ المتقدمون، ولا تزال هذه اللفظة متداولة حتى يومنا هذا في الجزيرة العربية والخليج العربي. ويستخدم الجهيمان لفظة أخرى هي (سبحونة) وهي الاسم المشتق من مطلع الأسطورة ومبتداها، ويكون غالباً بذكر الله وتمجيده وتسبيحه.

... وعندما ضغط على العظم بركبته انكسر العظم، ولكنها انفصلت منه شظية دخلـــت في ركبة هذا الرجل... فأحدثت جرحا، وتعفن الجرح! فأحدث تورما ... وكبر التورم واتسع إلى أن تسمم الجسم كله فمات مقتولا بشظية من شظايا عظام أحد القتلى من تغلب!"[1].

ب- الحكاية الشعبية والحكاية العجيبة:

قبل أن نبين التفاعل النصي بين الحكاية الشعبية والسيرة الشعبية لابد أن نحدد أولا مفهوم الحكاية الشعبية؛ ذلك أن خلطا ولبسا واضحا يوجدان عند كثيــر من الباحثين والنقاد العرب في بيان المقصود بها. ويبدو أن هذا الخلط مـــرده ترجمتهم لكلمة (Folktale) التي ترجمها بعضهم بالحكاية الشعبية[2]. في حين أنها كانت عند آخرين (الخرافة)[3]. وقد تترجم (بالحكاية الخرافية)[4]. ولـــم ينتـــبه فـــؤاد حسنين علي على وجود فروق دالة بين مصطلحي (حكاية شعبية) و(سيرة شعبية) فقد أطلق على النوعين معا تسمية (القصص الشعبي). وخـــص السيرة الشعبية بأنها (قصص إسلامي)[5]. كما قام عبد الحميد يونس بـــإطلاق تـــسمية (حكايـــة شعبية طويلة) على السير الشعبية. وعد مصطلح

---

[1] الحكايـــة في: أساطير من قلب جزيرة العرب، ج١، ص٢٣٧-٢٤٤، ويستفيد الراوي هنا من توظيف أسطورة الشنفرى، انظر: الأغاني، ج٢١، ص٨٧-٩٣، (طبعة دار الفكر).

[2] انظر: فوزي العنتيل، عالم الحكايات الشعبية، ط١، دار المريخ، الرياض، ١٩٨٣،ص٧.

[3] انظـــر: فلاديميـــر بروب، مورفولوجية الخرافة؛ ترجمة إبراهيم الخطيب، ط١، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، الدار البيضاء، ١٩٨٦.

[4] انظر: شوقي عبد الحكيم، موسوعة الفولكلور والأساطير العربية، مكتبة مدبولي، د.ت.

[5] انظر: فؤاد حسنين علي، قصصنا الشعبي، ط١، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٧٤، ص ٤٤-٧٠.

"حكايـــة شعبية"، مصطلحا جامعا مانعا لأنواع سردية متنوعة تستوعب أنماطا وأنـــواعا مـــتفاوتة، وتستهدف وظائف منوعة"[1]. فمنها الأسطورة، وحكاية الحـــيوان، وحكاية الجان، والسير الشعبية العربية؛ وحكاية الشطار، والحكاية المـــرحة، وحكايات الألغاز[2]. والمتأمل في تعريف عبدالحميد يونس يجد أن عنصر الطول في السير الشعبية هو الذي لفت انتباهه فجعله علامة فارقة في التمييز بين السيرة والحكاية الشعبية.

أمـــا فاروق خورشيد فقد تنبه على وجود فروق بين القصص الشعبي والسير الشعبية "فالقصص الشعبي كم هائل اهتم به المسامرون وكتاب الأخبار والحكـــاءون مـــنذ مطلـــع التاريخ العربي، ودونت أعمال كثيرة منه، واستمد وجـــوده مـــن المترسبات الشعبية العربية من الجزيرة ومن غيرها من أجزاء المـــنطقة العـــربية، كما استمد وجوده أيضا من الوافد من الشعوب المجاورة والبعـــيدة علـــى حد سواء[3]. كما أشار خورشيد إلى وجود نسق مكاني يميز السيرة الشعبية عن سواها من الأنواع السردية المختلفة؛ "فشخصية البطل في السيرة تمر بخمس مراحل هي: مرحلة التكوين، ومرحلة الفروسية أو المرحلة الذاتـــية، والمـــرحلة الأسطورية، أو المرحلة الملحمية، ومرحلة الامتداد[4]". وعلـــى الـــرغم مـــن اجتهاد خورشيد في الكشف عن سمات الحكاية الشعبية والسيرة الشعبية إلا أنه لم يشر إلى أصل هام للحكاية الشعبية هو الشفاهية؛ فقد

---

(١) انظر: عبد الحميد يونس، الحكاية الشعبية، ص١٠.

(٢) انظـــر: فـــاروق خورشيد، الموروث الشعبي، ط١، دار الشروق، القاهرة، ١٩٩٢، ص ١٤٢.

(٣) الموروث الشعبي، ص١٤٤.

(٤) انظر: المرجع نفسه، ص ١٢١.

تدون بعض الحكايات الشعبية إلا أن الطابع الشفاهي يميزها حتى في تدوينها. كما أنها لا تثبت على صورة أو شكل قار وإنما تنتقل بين الدوائر الشفاهية والكتابية وهذا ما يميزها عن القصص المكتوبة. وتشترك السيرة الشعبية مع الحكاية الشعبية في الشفاهية على الرغم من الحديث عن أصول مدونة لبعض السير الشعبية[١]. كما أن استيعاب القصص الشعبي لمتراكمات ثقافية عبر العصور يميز السيرة الشعبية أيضا. ولهذا لا يعد الإدماج النصي الثقافي حكرا فقط على القصة الشعبية.

وربما كانت نبيلة إبراهيم أكثر الباحثين العرب اقترابا من تحديد ماهية الحكاية الشعبية؛ إذ تعدها شكلا من أشكال التعبير في الأدب الشعبي إلى جانب الأسطورة، والحكاية الخرافية الشعبية، والمثل الشعبي، واللغز، والنكتة الشعبية، والأغنية الشعبية[٢]. وقد اعتمدت نبيلة إبراهيم في مرجعيتها لتعريف الحكاية الشعبية على ما جاء في بعض المعاجم الأجنبية وخاصة المعاجم الألمانية التي تعرف الحكاية الشعبية بأنها " الخبر الذي يتصل بحدث قديم ينتقل عن طريق الرواية الشفوية من جيل لآخر، وهي خلق حر للخيال الشعبي ينسجه حول حوادث مهمة وشخوص من مواقع تاريخية "، أما المعاجم الإنجليزية فتعرفها بأنها حكاية يصدقها الشعب بوصفها حقيقة، وهي تتطور مع العصور فتتداول شفاها، كما أنها قد تختص بالحوادث التاريخية الصرف أو الأبطال الذين يصنعون التاريخ"[٣].

---

[١] سنناقش هذا في الفصل الثاني من الباب الأول ، ص ٣٢٢ وما بعدها.

[٢] انظر: نبيلة إبراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، ط٣، [مزيدة ومنقحة]، دار المعارف، د.ت.

[٣] المصدر نفسه، ص ١٣٤.

إن الجامع بين هذين التعريفين أن الشعب هو المبدع والمتلقي معا لهذا النتاج السردي القصصي أي الحكاية الشعبية. ولهذا فإن عنصر الرواية الشفاهية هو عنصر رئيسي للحكاية الشعبية ينضاف إلى ذلك أن الحكاية الشعبية لها مرجعية واقعية أي أنها ليست أسطورة أو من صنع الخيال، ولكن لا ينفي هذا طابع العجائبية الذي قد يميز أبطال هذه الحكايات الشعبية.

وتجمع سيرة (عمر النعمان وولديه شركان وضوء المكان)، التي تشغل مئة ليلة وليلة (حسب طبعة بولاق)، في تشكلها بين السيرة والحكاية الشعبية. ويمثل الحكي داخل الحكي أو التداخل السردي عنصرا من عناصر الحكاية الشعبية التي نجدها في هذه السيرة. وهذا العنصر من أبرز خصائص ألف ليلة وليلة. فامتداد العوالم السردية في هذه السيرة المدمجة جعل شهرزاد تولد الحكي بالمفاصل الرابطة إذ يأتي على لسانها أو على لسان شخصية من الشخصيات "فما هذه الحكاية بأعجب من حكاية". أو " ما هذا بأعجب من حديث" ولكن على الرغم من عناصر الإدماج في سيرة عمر النعمان إلا أنه يمكن عدها سيرة مضادة Anti-Sira حسب تعبير فريال جبوري غزول[1]؛ إذ تتوسل هذه السيرة بالمحاكاة الساخرة والمفارقة للحكاية الإطارية الأصل في الليالي؛ أي قصة شهرزاد وشهريار. وفي حين تستمد شهرزاد قوتها من الحكي فإن أبطال هذه السيرة يستمدون قوتهم من أنموذج البطل السيري بما في ذلك الشخصيات النسائية[2]. والسيرة تحتفي بالقوة منذ ليلتها الأولى؛ إذ تذكر النعمان وجبروته فقد كان "من الجبابرة الكبار قد قهر الملوك الأكاسرة والقياصرة. وكان لا يصطلى له بنار، ولا يجاريه أحد في مضمار، وإذا

---

(١) انظر: Ferial Jabouri, Ghazoul, The Arabian Nights: A Structural Analysis, Cairo, 1980, p 75.

(٢) Ibid, P: 75

غضب يخرج من منخريه لهيب النار، وكان قد ملك جميع الأقطار، ونفذ حكمه في سائر القرى والأمصار، وأطاع الله له جميع العباد، ووصلت عساكره إلى أقصى البلاد، ودخل في حكمه المشرق والمغرب"[١]. وكأن السيرة تعلن حضورها في ألف ليلة وليلة إذ تنتهي بأن أبطالها "كان ما كان"، وعمه "رومزان"، و "نزهة الزمان"، والوزير "دندان"، تعجبوا لهذه السيرة العجيبة، وأمروا الكتاب أن يؤرخوها في الكتب حتى تقرأ من بعدهم"[٢].

وقد أطلق أحمد شمس الدين الحجاجي على تحولات السرد في النوعين السرديين الحكاية الشعبية والسيرة الشعبية تسمية (دورة الحياة للحكاية الشعبية). "فالسرد القصصي في التراث الشعبي له حركة دائرية تبدأ بالقص البسيط، ويأخذ هذا القص في التعقد بظروف احتياجات الجماعة القومية والاجتماعية لتتمسك بروح وحدتها فيتحول القص إلى سيرة، وقد يتم تكسير السيرة سريعا لتتحول إلى ملحمة، وقد لا تتحول إلى ملحمة في تكسرها وإنما تعود للبذرة الأولى وهي الحكاية"[٣].

وكأن الحجاجي يعد الحكاية الشعبية البذرة الأولى أو النواة الأولى المشكلة للسيرة. وأزعم أن القول بهذه الأولية أمر يحتاج إلى برهان قد لا يملكه الحجاجي ولا أي باحث آخر، لأن مزية الأدب الشعبي "الشفاهية". ويظل البحث عن النص الأول أو الأصل الأول أمرا من الأمور الشائكة الصعبة. ولهذا فضلنا أن نتحدث عن تفاعل نصي بين السيرة الشعبية والحكاية الشعبية عوض الانشغال بتأريخ هذين النوعين السرديين.

---

[١] ألف ليلة وليلة، ج١، ص١٣٩ (بولاق).

[٢] المصدر نفسه، ج١، ص٣٠٠.

[٣] أحمد شمس الدين الحجاجي، قصة الملك النعمان بين السيرة والحكاية الشعبية، مجلة فصول، مجلد ١٢، عدد ٤، شتاء ١٩٩٤، ص٢٤٥.

وإلـــى جانب التفاعل النصي بين السيرة والحكاية الشعبية يوجد تفاعل نصي بين السيرة والحكاية العجيبة في الثقافة العربية الإسلامية، والمتخيل في ثقافـــات الـــشعوب والأمم الأخرى. وشكل العجيب والغريب والخارق أبرز ملامح الحكاية العجائبية التي تمثلها حكايات ألف ليلة وليلة خير تمثيل. وبرز العجائبـــي في السير الشعبية، ومن السير العجائبية سيرة (الملك سيف بن ذي يزن)[١].

وقد وجدت سيرة شعبية لم يشر إليها أحد من الباحثين، فيما أعلم، وهي (ســيرة محمـــد خيـــر وخيريكون وبدر جمال ولطف كمال)[٢]. ويبدأ مفتتح الحكايـــة بقول الراوي: "بسم الله الرحمن الرحيم سبحان من جعل سير الأولين عبـــرة للقـــوم الآخرين. حكي والله أعلم في غيبه وأحكم عن ما مضى وتقدم وسلف من أحاديث الأمم"[٣] ثم يبدأ الراوي بسرد حكايته.

ولعـــل طول الحكاية هو الذي جعل راويها أو مدونها يسميها (سيرة) لأنني أحسب أنها حكاية عجائبية وليست سيرة شعبية، وأنها أقرب ما تكون في روحها وفي أسلوبها إلى ألف ليلة وليلة. وربما مثلت تطورا وتحولا في انتقال الحكايات من ألف ليلة وليلة في مجموعتها المدونة إلى الدوائر الشعبية. وعلى الـــرغم مـــن محاولة المدون تأريخ النص وتجميده في لحظة زمنية معينة هي

---

[١] ليس عجيبا أن يطلق سعيد يقطين على هذه السيرة تسمية ذخيرة العجائب العربية، انظر: ســعيد يقطـين، ذخيرة العجائب العربية، سيف بن ذي يزن، ط١، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ١٩٩٤.

[٢] انظر: سيرة محمد خير وخير يكون وبدر جمال ولطف كمال. مخطوطة مصورة. جامعة يـيل. مجمـوعة لاندبيـرغ، رقـم ٤٤٩، ١٢٩٤هـــ، ١٨٧٧م/١٨٨٧م. مركز الوثائق والمخطوطات في الجامعة الأردنية، رقم الشريط ١٣، (صورة بالميكروفيلم).

[٣] ص١ من المخطوطة.

القرن الثالث عشر للهجرة (القرن التاسع عشر للميلاد) إلا أنني أحسب أن هذه الحكاية أقدم من هذا التاريخ بكثير. ولعل ما يقرب الحكاية من ألف ليلة وليلة التداخل السردي الحكائي الذي وجدناه في الليالي؛ فالامتداد السردي في سيرة (محمد خير وخير يكون وبدر جمال ولطف كمال) يتداخل ليشمل قصة الأبطال السرديين الأربعة الذين سميت السيرة باسمهم.

والقصة الإطارية في هذه السيرة ترد بكثرة في الليالي، وهي قصة الفتى المدلل الذي ينعم بملذات العيش ثم يموت والده التاجر فيبدد أمواله ويضطر لبيع جاريته الأثيرة إلى نفسه لتسديد أموال الدائنين[١] ويكون ابتعاد البطل محمد خير عن دياره حافزا له للحصول على الأموال والنساء الحسان واسترداد جاريته (خيريكون). وقد مثلت (الملكة بدر جمال) و(الدرويش فارس) العنصر العجائبي في هذه السيرة، فبدر جمال قعدت عند الدرويش وبناته ثلاث سنوات "فمهرت في الكهانة، وضرب الرمل، وتحرير الأشكال، وفك الرصد، وعمل الطلاسم"[٢]. وهي تستخدم معرفتها السحرية في ارتداء ثوب الريش للانتقال من مكان إلى آخر كما أنها تضرب تخت الرمل وتكشف المخبوء.

وقد مثّل عنصر النبوءة المحور الرئيسي في هذه السيرة؛ فوالد محمد خير يحذره قبل وفاته من معاشرة الناس "لأن من اعتزل نجا، ومن سكت سلم"[٣]. فيؤدي خرق التحذير إلى الوقوع في المحظور، ورفقة أهل السوء وتبديد الأموال. والدرويش (فارس) يبشر (بدر جمال) بزواجها من (محمد

---

[١] انظر: المخطوطة، ص١٣.

[٢] المصدر نفسه، ص٣١.

[٣] المصدر نفسه، ص٦.

خيـــر) قائلا: "أنا ضربت لكي تخت رمل على زوج تتزوجيه فرأيت نصيبك علـــى غـــلام لطـــيف الكلام وحسن الابتسام، ولابد له منكي، ولابد لكي منه أيضا"[1]. كما أن الحلم كان ضربا من ضروب النبوءة في هذه السيرة؛ فمحمد خيـــر يرى رؤيا تخبره بكل الذي سيحصل له في المستقبل ويتحقق له ذلك[2]. وتتسم هذه السيرة بالتكرار شأنها في ذلك شأن الحكايات العجيبة. وتمثل هذا التكـــرار فـــي زيارة محمد خير لقصر بدر جمال إذ لا يصل إليها إلا بعد أن يرتقـــي ســـبع درجـــات في كل درجة جارية باهرة الجمال. وقد تكررت في السيرة بعض الجمل التي نجدها في ألف ليلة وليلة مثل "حكاية لو كتبت بالإبر علـــى آماق البصر لكانت عبرة لمن يعتبر"[3]. وعلى الرغم من التحذير من تغيـــر الدهـــر وانقلابـــه إلا أن الفاعل السردي (محمد خير) لم يمر باختبار تمجـــيدي بعـــد فقده أمواله بل على النقيض من هذا كله تنهال عليه المكافآت والأموال من كل حدب وصوب. وأحسب أن رواة هذه السيرة أرادوا محاكاة ألف ليلة وليلة فجاءت محاكاتهم وسطا بين الحكاية العجائبية والحكاية الشعبية في حين لا تشترك (سيرة محمد خير) مع السيرة الشعبية إلا في عنصر النبوءة أو الاستباق الزمني فقط.

-ثالثا: السيرة الشعبية: انفتاح النص السردي الثقافي:

مـــثلت الأصـــول الأولى الموجهة للسيرة الشعبية أثرا كبيرا بارزا في تـــشكلاتها وفي بنيتها السردية، وفي تفاعلها النصي مع أنواع سردية متنوعة

---

(١) المخطوطة، ص ٣٤.

(٢) انظر: المصدر نفسه، ص١٩-٤٣.

(٣) المصدر نفسه، ص٤٨.

ومــع حمــولات معرفية تنتمي إلى أنساق ثقافية متباينة. وأحسب أن السيرة النبوية كانت الأصل في أنموذج الفاعل السردي في السير الشعبية. إذ لم تعد الــسيرة عند ابن إسحاق تعني تأريخا للمغازي العسكرية التي خاضها الرسول (صــلى الله عليه وسلم) والمسلمون، وإنما أصبحت تأريخا شاملا ممتدا للعالم مــنذ بدء الخليقة حتى وفاة الرسول (صلى الله عليه وسلم). ولذلك فإنه عندما طلــب الخلــيفة العباســي أبو جعفر المنصور (ت١٥٠هـ) كما تذكر بعض الــروايات[1] مــن ابن إسحاق أن يؤلف لابنه المهدي كتابا في التاريخ قائلا: "اذهــب فصنف له، أي المهدي، كتابا منذ خلق الله تعالى آدم عليه السلام إلى يومنا هذا"[2] ذهب ابن إسحاق وألف كتابه عن السيرة النبوية الذي وصلنا عن طريق ابن هشام.

إن تحــويل الرســول عليه السلام إلى مثل أعلى تتجسد فيه كل المثل والقــيم الروحية العليا جعله يصبح أنموذجا ثقافيا عاليا[3]، وجعله كذلك يرتبط

---

[1] انظــر: الخطــيب الــبغدادي، تــاريخ بغــداد أو مديــنة الــسلام، دراســة وتحقــيق مــصطفى عــبد القــادر عطا، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٤١٧هـ/١٩٧٧، ج١، ص٢٣٦-٢٣٧.

[2] المصدر نفسه، ج١، ص٢٣٦.

[3] يقول عادل كامل الآلوسي: "جاءت شخصية الرسول بما تمتلكه من غنى وأصالة عربية الــصورة التــي يبحث عنها العرب. لقد أخذت هذه الشخصية تملأ نفوسهم، وتذهب عنهم التــصورات القبلــية. ولقــد أحس العرب بعد الإسلام أنهم أصحاب رسالة، وعليهم مهمة نشرها، هذا الحلم القديم يصبح حقيقة ويتجسد بشخصية الرسول، وبذلك اكتملت في شخصية الرسول كل مقومات البطل بما تمتاز به من قيم عربية وردت في القصص العربي القديم"، السيرة في مصادرها التاريخية والأدبية والشعبية مع عرض للبطولة، مجلة التراث الشعبي، السنة ١٢، العدد الخامس، بغداد، ١٩٨١، ص١٠٦.

بالخارق والمعجز. ويشترك البطل الولي الصوفي مع أنموذج الرسول في سمة العلو والمثالية. في حين لا نجد في السير الذاتية والموضوعية التي صنفت في الأدب العربي القديم هذا النزوع المثالي؛ فهي تهدف للتأريخ لحياة شخص إما بمنظوره وإما بمنظور الآخرين. وفي السيرة الموضوعية فإننا في الأغلب سنكون أمام وجهة نظر تتبنى التاريخ الرسمي لا التاريخ المسكوت عنه.

وكما كانت السيرة النبوية هي الأصل الموجه للسير الشعبية فإن الفاعل المركزي في هذه السير يمتاح أيضا من أساطير الخلق السومرية والبابلية التي مثلت موروثا شعبيا يمتد بجذوره إلى آلاف السنين مثل ملحمة الخلق البابلية أنورنما إيلش Anornma Elisch[1]، وملحمة غلغاميش التي تعارف عليها العرب قبل الإسلام باسم (قلقاميش). وعدها نجيب البهبيتي "المعلقة العربية الأولى" حيث لغتها هي العربية في مرحلة متقدمة من مراحل تطورها وتكونها"[2].

وينبغي لنا أن نشير ونحن نتحدث عن هذا الموروث الأسطوري أن البطل أو الفاعل السردي في (أيام العرب) يختلف عن البطل الأسطوري والملحمي، في حين كان البطل الملحمي بطلا متجددا يموت ثم يبعث مرة أخرى في الربيع نجد أن البطل العربي يمتد عمره ويتقادم حتى يهلك. فقد

---

[1] انظر: صموئيل نوح كريمر، الأساطير السومرية: دراسة في المنجزات الروحية والأدبية في الألف الثالث قبل الميلاد، ترجمة يوسف داود عبد القادر، ويوسف حبي، ط١، جمعية المترجمين العراقيين، بغداد، ١٩٧١، ص١٠٤ وما بعدها.

[2] نجيب البهبيتي، المعلقة العربية الأولى أو عند جذور التاريخ، ط١، دار الثقافة، الدار البيضاء، ١٩٨١، القسم الأول، ص١٥.

عـــاش لقمـــان بن عاد عمر سبعة أنسر حتى مات. وعاش الربيع بن ضبيع الفـــزاري أربعـــين وثلاثمئة سنة ثم هلك. وتحتفظ المرويات الجاهلية بطائفة كبيرة من قصص المعمرين[1].

-رابعا: الفاعل السردي في السير الشعبية:

أ- الفاعل السردي والنبوءة المركزية (الزمن الدائري):

إن الفاعـــل الـــسردي في السير الشعبية يتمثل الأصل الموجه (السيرة النبَوية). ويتمثل كذلك التراكمات الأسطورية، والفولكلورية القديمة، وأساطير الخلق، والأساطير الكونية، وأدب أيام العرب. وهذه الأصول كلها كونت زمن السيرة وهو زمن النبوءة المركزية؛ أي الزمن الدائري.

---

[1] يقـــول عادل جاسم البياتي: "ومع هذا فإن هناك شواذ تمثلت في أبطال أسطوريين نجدهم فـــي الموروث الأخباري قبل الإسلام. فتبع أسعد كامل أبو كرب يعيش في خرائب القديم، ويتحـــرك شـــبحه بين الأطلال هناك حتى الآن، كما ينقل فون كريمر". البطل الأسطوري والملحمـــي"، **آفـــاق عربية**، العدد ٩، بغداد، أيار، ١٩٧٦، ص٦٩، ويذكرنا تبع بشخصية الخـــضر علـــيه الـــسلام، وهي شخصية كثيرة البروز في السير الشعبية. فالخضر حسب المـــوروث الشعبي لن يموت إلا إذا قامت الساعة. وهو يتجول في بقاع الأرض، ويجتمع بالأقطاب والأوتاد كما أنه يقابل الناس ويحدثهم، ويجيب دعاء المظلوم ويساعده. ولعل هذا الموروث الشعبي الخاص بالخضر قد بلغ زمن الحافظ العسقلاني (ت ٨٥٢هـ) حدا جعله، أي الحـــافظ، يـــصنف رســـالة فـــي تفنيد القائلين بحياة الخضر الدائمة: انظر: ابن حجر العسقلاني، الزهر النضر في نبأ الخضر، تحقيق وتعليق مجدي السيد إبراهيم، مكتبة القرآن للطبع والنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٨٧.

وتشكل النبوءة المركزية أساسا تقوم عليه السير الشعبية. وهي التي تولد مختلف وظائف الحكي في هذه السير. ونحن نجد النبوءة المركزية تسبق مولد الفاعل السردي، باستثناء سيرتين شعبيتين هما سيرة الزير سالم وسيرة علي الزيبق. ففي سيرة الزير سالم شكلت الملحمة الكبرى لتبع حسان الحميري استباقا زمنيا لكثير من الحوادث المتعلقة بتاريخ العالم منذ خلقه وحتى زواله. إذ لم يكتف تبع اليمني ببيان المصير الذي سيؤول إليه كليب بن وائل وجساس بن مرة (المهلهل بن ربيعة). ولكنه إلى جانب ذلك يتنبأ بمولد الرسول (صلى الله عليه وسلم)، وموت الصحابة (الخلفاء الراشدين)، وظهور الخوارج، ومجيء تمرلنك، وجنكيزخان، وظهور قوم يأجوج ومأجوج وغيرها من الحوادث التي أكد أنها مستمدة من كتب الجفر والملاحم[1]:

" فعندي الجفر قد أخبر مؤكد   بما أخبرتكم دون ازدياد "

أما في سيرة (علي الزيبق) فالنبوءة المبشرة بالفاعل السردي تأتي بعد ولادته فبعد "أيام من تغلب دليلة المحتالة ابنة شهروان على المقدم حسن تضع فاطمة زوجة المقدم حسن غلاما تلوح عليه سمة السعد واليمن والإقبال في الرغد والدلال. وكان جده يلاعبه في أكثر الأيام، وما زال على ذلك الحال حتى كبر، وهو صاحب هذه السيرة المسمى بعلي الزيبق الذي شهد له جميع الأقران بالشجاعة والعياقة والفراسة والحذاقة"[2]. وتكون نبوءة العبد سالم

---

[1] سيرة الزير سالم، ص٢٩. وعرف طاش كبري زادة علم الجفر بقوله: "الجفر والجامعة كتابان لعلي بن أبي طالب قد ذكر فيهما على طريقة علم الحروف الحوادث التي تحدث إلى انقراض العالم"؛ مفتاح السعادة ومصباح السيادة في موضوعات العلوم، ج٢، ص٥٥٠.

[2] سيرة علي الزيبق المصري أو مدير الشرطة في عهد الدولة العباسية، ط١، دار عمر أبو النصر وشركاه، بيروت، ١٩٧١، ص٩.

الذي فرح بمولد الزيبق هي النبوءة في هذه السيرة "فقد قال العبد سالم لمولاته: سيكون، أي الزيبق، خليفة لأبيه ويأخذ بثأره من أعاديه"[١]. إذن تلتقي سيرتا الزير سالم وعلي الزيبق في الاستباق الزمني الذي يعقب ميلاد الفاعل المركزي.

أما في سائر السير الشعبية الأخرى فإن النبوءة المركزية كما قدمنا لها تمهد لميلاد البطل أو الفاعل المركزي السردي. ففي سيرة الملك سيف بن ذي يزن يضرب وزير الملك ذي يزن تخت الرمل ويخبر الملك أن ولده ستكون على يده نفاذ دعوة نوح على ابنه حام؛ إذ سيظهر دين الإسلام "ويكون جميع الحبشة والسودان غلمانا أو خداما لأولاد سام بن نوح. وينشئ الوزير يثرب قصيدة يخبر فيها عما سيجري في المستقبل إلى أن تتحقق هذه النبوءة[٢]. وتصبح سيرة الملك سيف كلها تجسيدا لهذه النبوءة التي يحققها الملك سيف بعد الاستيلاء على كتاب النيل الأسطوري.

وفي سيرة فيروز شاه ابن الملك ضاراب يكون تخت الرمل أيضا منبئا للحكيم طيلطوس "عن خروج بطل من صلب الملك ضاراب تزول عند ذكره شجاعة كل شجاع، وتفخر به بلاد فارس عن كل من تقدمها، ولا ينتج الدهر مثله فيما بعد"[٣]. أما في سيرة حمزة البهلوان فقد شكل الحلم الذي رآه كسرى في منامه أساسا للنبوءة؛ إذ رأى نفسه جالسا في إيوانه فخطف كلب هائل المنظر وزة كبيرة مقلوة بالسمن فأرجعها إليه أسد عظيم قتل الكلب. وقد

---

[١] سيرة علي الزيبق، ص ٩.

[٢] انظر: سيرة الملك سيف بن ذي يزن، فارس اليمن ط١، ٤م، مكتبة التربية، بيروت، ١٤٠٤هـ/١٩٨٤، ص٢٢-٢٤.

[٣] قصة فيروز شاه بن الملك ضاراب، المكتبة الثقافية، بيروت، د. ت. ن، ص١٨-١٩.

كان تأويل بزرجمهر الوزير للحلم ناقصا خوفا من غضب كسرى؛ فهو قد ذكر الجزء الذي يسر المتلقي (كسرى)، وأخفى الجزء الذي سيثير غضبه. فتأويل هـذا الحلـم يعنـي "أن الفارس الذي يظهر في الحجاز يرفع نير الفرس عن العـرب، ويهـدم معابد النيران، ويقع بينه وبين الدولة الكسروية حروب قوية تنتهـي بهـا إلى الخراب والدمار، وينشر دين الله وعبادته بين عبدة الأوثان وناكـري الحـق[1]". أي أن سـيرة حمزة البهلوان تمثل نمطا فريدا للنبوءة المركزية في السير الشعبية، فهي تجمع بين النبوءة والنبوءة المضادة، فبعد أن يرد حمزة البهلوان ملك كسرى يعود ويحاربه ويستولي على ملكه[2]. والحلم فـي سـيرة الملـك الظاهر بيبرس يكون ممهدا أيضا لميلاد الفاعل (الظاهر بيبـرس)؛ فقـد رأى الملك الصالح أيوب مناما بقدوم خمسة وسبعين سبعا من السباع يتقدمهم سبع عالي القدر واسع الصدر والمحجر ويهجم على الأسد الذي هدد الملك، ويجعل الأرض خالية من الضباع[3]. ويكون تأويل الوزير شاهين لهـذا المنام "الضباع كفار، والسباع هم أهل الإسلام، والأسد الذي يتقدمهم هو الظاهـر بيبـرس"[4]. وورود الأحـلام والمنامات يؤشر على انفتاح السيرة الشعبية نصيا على تراث زاخر بهذه المنامات في الثقافة العربية الإسلامية.

---

[1] سيرة حمزة البهلوان، ص٨-١٠.

[2] المصدر نفسه، ص١٠.

[3] انظـر: سـيرة الملـك الظاهـر بيبرس، ط١، مكتبة التربية للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ١٤٠٣هـ/١٩٨٣، ص٣٤-٣٥.

[4] المصدر نفسه، ص٣٥.

وقد سبق لنا أن بينا الأهمية الكبرى للرؤى والأحلام في القصة العجائبية التي مثلنا لها بألف ليلة وليلة[١].

وتــتكون ســيرة الأميــرة ذات الهمة التي تعد أطول سيرة شعبية من نبوءتــين مركــزيتين. فالنبوءة الأولى تمثلت في رؤيا تراها زوجة الحارث وهــي حبلى بجندبة "كأنها في صحراء، وأنها تقدمت إلى تل عال، قد انكشف ذيلها وخرج من تحتها نار متأججة ولها ألوان متوهجة، فخرجت إلى الأرض، فحــرقت جميع ما عليها"[٢]. ويكون تأويل هذه الرؤيا عند أحد الكهان مؤذنا بميلاد جندبة وبعده الصحصاح جد الأميرة ذات الهمة.

أمــا القــسم الآخــر مــن السيرة الخاص بالأميرة ذات الهمة وولدها عــبد الوهاب فتكون نبوءة جعفر الصادق لهذا الولد الأسود من أبوين أبيضين بأنه "سيكون مجاهدا في سبيل الله، وركنا للإسلام، ويشهد له أن سيكون ترس قبــر النبــي (صلى الله عليه وسلم)"[٣]. وتقترن نبوءة جعفر الصادق بالقداسة التــي يــضفيها بعض المسلمين على آل البيت (العترة النبوية). وهي قداسة رأيــناها ماثلــة في المتخيل الشعبي الشيعي، ورأيناها ماثلة أيضا في المتخيل الصوفي لكرامات الأولياء.

---

[١] انظر: هذا الفصل، ص٩٨ وما بعدها.

[٢] سيرة الأميرة ذات الهمة، م١، ص٧.

[٣] انظر: المصدر نفسه، م١، ص٢٦٥.

ب- الفاعل السردي وشخوص النص السيري:

تتعدّد شخوص النص السيري في السيرة الشعبية، ويمكن أن نصنفها وفقاً لظهورها في البرنامج السردي Narrative Programm[1] إلى ثلاثة أصناف هي: الشخصيات المرجعية والتخييلية والعجائبية. فالشخصية المرجعية نعني بها أنّ " الراوي قد استقاها من عوالم نصية أخرى كتابية وشفاهية محافظاً على بعض ملامحها ومدخلاً التحويل النصي في ملامحها الأخرى"[٢]. ومن الشخصيات المرجعية في السيرة الشعبية الزير سالم، وعنترة بن شدّاد، والهلاليون (بنو هلال)، وعلي الزيبق، والظاهر بيبرس، والملك سيف. وقد أضفت السيرة بعداً مرجعياً على بعض الشخصيات لتأكيد نسبتها إلى التاريخ العربي الإسلامي مثل حمزة البهلوان ، والأميرة ذات الهمة وابنها عبد الوهاب، والبطّال، وفيروز شاه[٣]. وفي السيرة الشعبية شخصيات تخييلية لا نجد لها مرجعية تاريخية أو نصية معينة، فهي من اختلاق الراوي الشعبي مثل الشخصيات الشريرة (الحكيمين سقرديس وسقرديون وقمرية) في

---

[١] البرنامج السردي: عرّفه جريماس وكورتيه بأنه "تركيب (Syntagm) على مستوى البنية السطحية للسرد Surface Structure يعرض تغييراً في الحالة يقوم به ممثل actor يمارس تأثيراً على ممثل آخر أو على الممثل نفسه. ويمكن للبرامج السردية أن تكون بسيطة عندما لا تستوجب برنامجاً سردياً آخر لإنجازها أو معقدة عندما تستوجب برنامجاً آخر لإنجازها". جيرالد برنس، قاموس السرديات، ترجمة السيد إمام، ط١، دار ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، ٢٠٠٣، ص١٢٩.

[٢] سعيد يقطين، قال الراوي، البنيات الحكائية في السيرة الشعبية، ط١، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ١٩٩٧، ص٩٥.

[٣] هذه الشخصيات المرجعية وشبه المرجعية في السيرة الشعبية في الفصل الثاني، انظر: ص ٢٤٦.

سيرة الملك سيف، وجوان في سيرة الملك الظاهر، وعقبة وشومدرس في سيرة الأميرة ذات الهمة. وتحفل السيرة الشعبية كذلك بطائفة من الشخصيات العجائبية التي تخالف وتفارق ما هو مألوف في عالم الواقع في حين نجد لها مرجعية معرفية متمثلة في تلك الأعداد الهائلة من المصنفات الدينية، وكتب الرحلات، والجغرافيا العجائبية، ومصنفات السحر، وكتب العزائم والتعزيم. وللجن حضورهم في السيرة الشعبية بمختلف أجناسهم وأنواعهم إلى جانب السحرة والكهنة، والأولياء الصالحين والدراويش، والكائنات الممسوخة والمتحولة. ولم يقتصر ظهور هذه الكائنات العجائبية على سيرة سيف بن ذي يزن فقط إذ نجد في سيرة عنترة بن شداد وصفا لأمة ممسوخة رآها في أرض العلم والقصر المطلسم. وهي كما يصفها الراوي: "أمة بالليل وجوههم كوجوه الكلاب، وبالنهار وجوه الآدميين، لأن الله تعالى خلق له وجهين: وجه قدام ووجه من وراء. وعلى الوجه الذي من وراء برنس يغطيه بالليل. فإذا نام وطلع النهار انقلب ذلك البرنس على الوجه الثاني، فيخفي ويظهر الآخرين، وهم يتكلمون بوجه الآدميين وبوجه الكلاب، وينبحون بنبيح الكلاب"[١].

وقد تداخلت هذه الشخوص جميعها في البرنامج السردي للسيرة الشعبية وكان لها صلة بملفوظ الإنجاز في السيرة، ونعني به علاقة الاتصال أو الانفصال بين الذات والموضوع[٢]. فالفاعل السردي المركزي يسعى كما ذكرنا إلى تحقيق ذلك التواصل. ولكن تنشأ في السيرة علاقة الصراع بتعارض عاملين إحداهما الفاعل المساعد والآخر (المعارض). فالأول يقف

---

[١] سيرة عنترة، م٧، ص٢٧.

[٢] انظر: حميد لحمداني، بنية النص السردي، ص٣٤-٣٥.

إلـــى جانب الذات (الفاعل المركزي)، والآخر يعمل دائما على عرقلة جهودها من أجل الحصول على الموضوع أو "النبوءة المركزية".

جـــ- الفاعل السردي وفضاءات الرحلة:

تحـــضر الـــرحلة في السير الشعبية التي تتسع لبلاد العرب، والروم، والفـــرنجة، والحبـــشة، والـــسود، وبلاد الغرب، والأندلس، والهند، والصين. ويختلط في هذه الفضاءات المرجعي التاريخي والجغرافي بالعجائبي الذي وسم مصنفات الجغرافيين العرب القدامى. ويمثل الميلاد غير المرغوب فيه لفاعل السيرة المركزي الخطوة الأولى لإبعاده وإقصائه كي لا تتحقق على يديه نفاذ النـــبوءة المركزية. ويكتسب المكان دلالة ثقافية تشمل الحيز "الجماعي الذي تـــنظمه الجماعـــة لتحافظ على تماسكها وتناغمها"[1]. ففي سيرة الملك سيف تحـــاول أمـــه قمرية قتله وعندما لا تفلح تقصيه عن حيز الجماعة[2]، وعندما يرعاه الملك أفراح يبعده الحكيم سقرديس مرة أخرى خوفا من التقاء الشامتين، شـــامة الملـــك سيف والملكة شامة، اللذين بالتقائهما ستحقق النبوءة المركزية

---

[1] يـــوري لـــوتمان، مـــشكلة المكـــان الفني، تقديم وترجمة سيزا قاسم دراز، **مجلة ألف**، العدد ٦، الجامعة الأمريكية، القاهرة، ربيع ١٩٨٦، ص٨٠.

[2] انظـــر: ســـيرة الملـــك سيف، م١،ص٦ ، تقوم الجماعة بتنقية المكان الذي تعيش فيه وتطهيـــره ويتم ذلك من خلال طرد الخارجين عن الجماعة وإقصائهم عن حيزها. لذا نجد أن معظـــم الطوائف التي تثور على القانون الجماعي تقطن بعامة مكانا نائيا قد يكون الجبل الـــذي تـــنقض مـــن حـــوله على الجماعة. يقول البلاذري "فلما كثر الصعاليك والزعار والعـــيارون وانتـــشروا بالجبل في خلافة المهدي جعلوا هذه الناحية ملجأ لهم وحوزا فكانوا يقطعـــون، ويـــأوون إلـــيها فلا يطلبون" البلاذري، البلدان وفتوحها وأحكامها، تحقيق سهيل زكار، ط١، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ١٤١٢هـ/١٩٩٢م، ص٣٥٦.

بإجراء النيل وهزيمة الكفار. كما أن الأميرة ذات الهمة تربى وتنشأ في فضاء معـــاد هو قبيلة طيء، لأن أباها مظلوم كان يتمنى أن تنجب زوجته ذكرا كي يضمن زعامة قبيلته، " فلما جاءته زوجته بأنثى "كان لا يقربها ولا يشتهي أن يراها؛ لأن البنت مكروهة بين الرجال، ولا سيما بإزالة نعمة"[١].

وعلى النقيض من مؤلفات الجغرافيين العرب في القرن الرابع للهجرة كالإصطخري وابن حوقل والمقدسي الذين " قصروا رؤيتهم عمدا على مملكة الإسلام"[٢] فإن السير الشعبية تجاوزت حيز الجماعة لتشمل حيز الآخر. كما أن الفاعل السردي المركزي قد يصل إلى أقاصي الأرض في فضاءات متخيلة مـــثل جزائر واق الواق ومدينة النساء. وكي يضفي الراوي شرعية على هذه الأمـــاكن فإنـــه يحيلـــنا على جغرافيا الوهم التي ميزت رؤية العالم في بعض المصنفات الجغرافية والكونية مثل (كتاب النيل) في سيرة الملك سيف[٣]. كما تحضر في السير الشعبية فضاءات عجائبية تمثل نهاية العالم إذ "يصف الراوي جزيرة الجوهر والبحر الأخضر لأن فيها عجائب مختلفات تفتح كل ليلة أبواب الـــسماء في جهة المكان، وتنزل ملائكة الأرض يتعرفون في الأكوان. وهذا النور الذي تراه بين يديك يظهر بينك وبينه مسيرة ستة أشهر، وهو دائر بهذا المكـــان. ومـــن بعده الظلمة دائر بالدنيا، وجبل قاف دائر حول الظلمة. فهو مستدير مثل الحلقة على كل الأشياء والبحار والأنهار. والسماء متركبة، ومن خلفـــه خلق لا هم من الإنس ولا من الجن وعددهم لا يعلمه إلا الله تعالى[٤].

---

[١] سيرة الأميرة ذات الهمة، م١، ص٥٠٤.

[٢] عبدالفتاح، كيليطو، المقامات، ١١.

[٣] انظر: سيرة الملك سيف، م١، ص٢٥٧.

[٤] المصدر نفسه، م٢، ص١٨.

وكمـا فـي القـصة العجائبية تمثل الفضاءات المحظورة عنصر المهلك في السيرة، ومن أمثلة هذا الفضاء المحظور ما وقع لعلي الزيبق حينما أراد بعض العـيارين إيقاعه في المحظور طالبين منه الدخول إلى حمام طولون المسكون بالجـان. "الـذي كـان إذا أذنب أحد يبيته الملك في ذلك الحمام ويغلق عليه الأبـواب، وعند الصباح يجدونه مخنوقا على زاوية الباب"[1]. أي أن دخول الـزيبق حيـز الجـن يعني إقصاءه فهو بالنسبة لها الجار الجنب والأغراب والأباعد.

- خامسا: في التفاعل النصي بين السير الشعبية:

تنـتظم الـسير الشعبية في محور أكبر Macrotopic هو الذي يضم المحـاور الأخـرى للسيرة. والروابط بين السير الشعبية كثيرة تحققت على مـستوى نـص الـسيرة الواحد ممثلا في النبوءة المركزية للفاعل السردي، وتحققـت كذلك في علاقات النصوص السيرية ببعضها وتقاطعها في علاقات نصية تمثلت في التوليد، والمحاكاة، والمعارضة، والتضمين.

وتنتهـي سيرة الزير سالم بدعاء فاطمة الزهراء على هلال (جد بني هـلال) بالانتـصار والـشتات[2]. وتـبدأ سيرة بني هلال بذكر هذه النبوءة المركزية "فبعد وفاة الزير وضعت امرأة الأوس غلاما فسموه عامرا، وعندما بلـغ سـن الرجولة تزوج بامرأة من أشراف العرب فولدت له غلاما في نفس الليلة التي مات فيها جده الجرو فسماه هلالا وهو جد بني هلال[3]. وامتداد سـيرة الزيـر سالم نجده كذلك في الإشارة إلى امتلاك السلطان حسن الهلالي

---

[1] سيرة الملك سيف، م١، ص٧٤.

[2] انظر: سيرة الزير سالم، ص١٥٤.

[3] انظر: سيرة بني هلال، ص٥.

سيفا خشبيا مصنوعا من جريد النخل، مطلسم ورثه عن جده كليب[١]. كما أن السلطان (حسن) وأعوانه عندما يصلون إلى السرايا الملوكية يجدون مكتوبا علـى بابها "سيرة الملك التبع اليماني وما جرى له من الحروب الأهوال كذلك مـا جـرى بينه وبين الأمير كليب سلطان بني هلال، وكيف قتل التبع بالحيلة عـندما قدموا له الجليلة".[٢] فيقول لهم حسن مفتخرا: انظروا كيف قتل التبعي مـن جدي كليب في هذا السيف الخشبي الذي ما رأيتم فعله للآن، ورأيتم كيف قـتلت بـه رصودة الماء ورصودة النار"[٦]. وتضمنت الملحمة الكبرى التي أنشأها تبع اليماني في سيرة الزير سالم استباقات زمنية تنبئ بظهور سيف بن ذي يزن وعنتر[٣].

وإلـى جانب الامتداد والتوليد النصي تضمنت السير الشعبية إشارات وإحـالات علـى بعضها وهو ما يسمى في التفاعل النصي باسم (التضمين). فـالأوس بن تغلب كان سائرا في البراري فيلتقي فارسا فيسأله يقول له: "إنني مـن عبس وعدنان، إني سائر إلى ديار بني عامر لأستدعي حامينا عنتر بن شـداد لأنه سار ليحضر وليمة عامر بن الطفيل. وفي غيبته غزانا عمرو بن معد كرب الزبيدي فأرسلت مولاي قيس بن زهير لأستدعيه للحضور فتعجب الأوس لما أخبره بخبر عنترة. وعندما وصل إلى الخيام "حدثهم بحديث عنترة وما سمع عنه من الخبر فقال عمه: "والله سمعنا بذكره وإنه من أفرس فرسان عصره"[٤].

---

[١] سيرة بني هلال، ص٦.

[٢] المصدر نفسه، ص٦.

[٣] انظر: سيرة الزير سالم، ص٢٧-٢٨.

[٤] المصدر نفسه، ص١٥٦-١٥٨.

وفي كثير من الأحيان يستخدم الراوي تقنية الحذف النصي عندما يشير إلى نص سابق. فدعوة نوح على حام وأبنائه نجدها في سيرة الملك سيف ونجدها أيضا في سيرة الملك الظاهر بيبرس إذ يقول الراوي "والقصة مشهورة، وكل أمورها مفهومة، ومذكورة في كتب غير هذا مسطورة"[١].

ويبرز التضمين أيضا في أنموذج الشر (جوان) في سيرة الملك الظاهر بيبرس. إذ يحيل الراوي هذا الأنموذج على جذوره ونسبه بعقبة اللعين في سيرة الأميرة ذات الهمة. يقول الراوي: "كان في قديم الزمان وسابق العصر والأوان فرقة من العرب يقال لهم بني سليم، وكلهم كانوا مسلمين، فتخلف منهم رجل يقال له عقبة اللعين بن مصعب، وكان داخله الغرور، يوقع الفتن، ويخبر كل الأمور، حتى أشرك بالله تعالى محمد رسول الله (صلى الله عليه وسلم). وقد تقدمت قصته في غير هذه السيرة"[٢].

ويتميز التضمين النصي في سيرة (فيروز شاه) بأنه يلجأ إلى علاقة المعارضة والمناقضة مع النماذج المضمنة سعيا لإبراز النموذج المتفوق. فالبطولة الفائقة لفيروز شاه الفارسي لا نظير لها عند العرب وسواهم فهو قد "أهلك كل فارس صنديد حتى أبطل ذكر عنترة الفرسان، وضيع صيت سيف بن ذي يزن، ومحا أفعال الزير سالم، فلو وجد في تلك الحرب حمزة العرب لما رأى إلى التباهي بنفسه من سبب، أو كان في ذلك اليوم دمر ابن الملك سيف لاختار بنفسه أن يكون من رجاله، أو لو نظر الملك الظاهر بيبرس إلى قتاله لقال إنه وحيد أبطال الزمان"[٣].

---

[١] سيرة الملك الظاهر بيبرس، ص٧٠-٧١.

[٢] المصدر نفسه، م١، ص٥١.

[٣] سيرة فيروز شاه ابن الملك ضاراب، م١، ص١٤٦.

- السيرة الشعبية والتراكم النصي الثقافي:

السيرة الشعبية نص مفتوح على أنساق ثقافية ومعرفية متباينة. وأحسب أنَّ هذا الانفتاح كان بارزاً في السيرة الشعبية أكثر من سواها من الأنواع السردية الكبرى كالقصة العجائبية والمقامة التي على الرغم من تضمنها هذه الأنساق إلا أنَّها لم تبلغ حد السيرة. وما يميز السيرة الشعبية في هذا الانفتاح التراكم الثقافي Cultural Accumulation الذي يعني حسب تعبير إيكه هولتكرانس Ake Hultkrantz "نزوع الثقافة من خلال خلق مواد جديدة وذلك عن طريق الاختراع المستقل أو الانتشار من ثقافات أخرى"[1]. ويشير أوجبرن Ogburn إلى أنَّ التراكم الثقافي يميل نحو الزيادة في الثقافات ذات المواد الغنية، إذ يمكن أن يحدث تعجيل ثقافي[2]. وقد أطلق شوقي عبد الحكيم على التراكم الثقافي تسمية " التراكم الملحمي السيري الذي يضيفه كل مجتمع وكل كيان من بلداننا العربية على الأنماط المستقلة في السير الشعبية للتراث الملحمي مثل بني هلال، والملك سيف بن ذي يزن، وعنترة، والزير سالم. فهذه الأنماط تكتسب أحداثاً وإضافات وتراكمات جانبية جديدة ومصادرها المأثورات والخرافات المحلية أو التي قد يستحدثها الرواة ومنشدو السير والملاحم[3].

أ- المرويات الدينية:

استوعبت السيرة الشعبية المرويات الدينية والموروث الديني

---

(1) إيكه هولتكرانس، قاموس مصطلحات الأثنولوجيا والفولكلور، ترجمة محمد الجوهري وحسن الشامي، ط1، دار المعارف بمصر، 1971، ص98.

(2) انظر: المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(3) انظر: شوقي عبد الحكيم، موسوعة الفولكلور والأساطير العربية، ص152.

الأسطوري للشعوب المختلفة. ومثّل الدين الشعبي Folk Religion لليهود والمسيحيين والمسلمين جانباً كبيراً من هذه السير التي أوردت أيضاً معتقدات الجماعات الأخرى مثل عبدة الأصنام، والكواكب، والنجوم والأشجار، والحيوانات وغيرها. وقد برزت قصص الأنبياء في بعض السير متمثّلةً المنظور التوراتي مثل سيرة الملك سيف وسيرة عنترة بن شداد. ففي سيرة الملك سيف تبرز حكاية (الرهط الأسود) الذي حبسه الملك سليمان بعد أن عصاه في عمود من الرخام مغروس في قلبه. وكان سبب العقاب أنّ الرهط الأسود رأى مرة الست بلقيس فعشقها وأخبر نبي الله سليمان بذلك طالباً أن يزوجه بها، فاغتاظ نبي الله لما علم أنّها زوجه وأراد أن يطبع جبهته ليحرقه بنقش الخاتم فقال له الوزير (آصف بن برخيا). " اصبر يا نبي الله إنه قريب يظهر ملك من التبابعة ويعمر الأمصار من بعد الخراب والدمار فيكون هذا الرهط الأسود يحمل عتلة يافث ابن نبي الله نوح، ويدق بها في الجنادل يخرقها، وتجري المياه فيها، ويسير بحر النيل إلى بلاد الأمصار لأن الملك هذا اسمه سيف، ويتعسر عليه قطع الجنادل والشلالات، ولا ينفع في ذلك إلا الرهط الأسود، وهو الذي يقطعها بعتلة يافث ابن نوح عليه السلام"[1]. ويكون ارتباط النبوءة المركزية في هذه السيرة بقصة نوح عليه السلام مع ابنيه سام وحام[2].

أمّا في سيرة عنترة بن شداد فلدينا المسرد التاريخي الطويل الذي صدّر به الراوي السيرة متضمناً قصة إبراهيم مع النمرود. ولم يكتفِ راوي

---

(1) انظر: سيرة الملك سيف؛ م٣، ص١٦٤.

(2) انظر: المصدر نفسه، م١، ص٤٦.

سيرة عنترة ببيان هذه القصة، وإنما أحالها على جذورها الأسطورية المتخيلة. إذ يـــرى كنعان بن كوش بن حام بن نوح عليه السلام مناما يفسره المنجمون بأنه سيأتي ولد من صلبه يكون على يديه هلاك كنعان وزوال ملكه، وهو الآن فـــي بطن أمه[1]. وعندما ولدت سلخاء الراعية ولدا ذكرا أعبس فتبينته فإذا قد خـــرج من حجرها حية رقيقة دخلت في أنف ذلك المولود ففزعت سلخاء من ذلك فزعا شديدا[2].

وتوسل راوي هذه السير الشعبية بكتب الحكماء والكهان السالفين التي تحـــوي المعـــارف كلها من مبتدأ نشأة العالم إلى نهايته بما فيها كتب الملاحم والجفر. وفي سيرة الملك الظاهر بيبرس يقدم الحكيم يونان المعارف السحرية كلهـــا فـــي كتاب كي يساعد جوان على إتمام حيله في حين يسلم ابنه الحكيم إينان، الذي أسلم، شيحه جمال الدين كتابا ينقض فيه كل ما كان في كتاب أبيه الحكيم يونان[3].

وتحتفي السير الشعبية أيضا بالمعرفة الصوفية احتفاء كبيرا، فشخصية الولـــي لا تقـــل ظهورا في هذه السير عن شخصية الساحر الكاهن. وإذا كان الساحر يعتز بمعرفته السحرية فإن الولي يستمد معرفته من المقامات الصوفية التي جعلته قريبا من الله ومن الموروث الزهدي. وتميز الولي المعرفة الغيبية التـــي تمكنه من التعرف مخترقا إطاري الزمان والمكان. والولي شخصية لها مـــرجعيتها في أدبيات المتصوفة الحافلة بالكرامات والمتخيل. وأولياء السيرة الـــشعبية يكونـــون تحت إمرة ولي من الأولياء مثل الشيخ الخضر أبو العباس

[1] انظر: سيرة عنترة، م ١، ص١٤.

[2] انظر: المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[3] انظر: سيرة الملك الظاهر بيبرس، ص١٢٥.

الذي قد يظهر في أي مكان. وللأولياء في السير الشعبية دور المساعد المعاون للفاعل السردي المركزي؛ فالشيخ جياد هو الذي يعرف الملك سيف بن ذي يزن بأصله ونسبته[1]. كما أن الأولياء هم الذين يساعدون حمزة البهلوان على تحقيق نبوءة السيرة[2]. وحتى لو مات البطل فإنه يظل حيا ويظهر في الرؤيا والمنامات؛ فقد رأى الأمير بيبرس السيدة نفيسة، وهي تقول له: هذا تابعي وخديمي وأنا لم أخونه أبدا. ولكن رضيت أن يكون خادمك على طول المدى، وكذلك أنت الآخر تطيع أمره فإنه صحيح النظر وأنا ناظرة إليكما بالرعاية والعناية. وعلى يدك زال نحسه وانمحى وعده وأقبل عليه سعده، ويكون أخاك على مقامي"[3].

ب- المرويات والمدونات التاريخية:

حفلت السير الشعبية بالمدونات التاريخية التي تشكلت في الإسلام منذ عهد مبكر. وقد تميزت بعض هذه المرويات والمدونات بالمنحى الأسطوري والعجائبي للأحداث التي وقعت. ومنها كتب الفتوح التي استوعبت المأثور الميثولوجي والفولكلوري للحضارات الفرعونية والسبئية والآشورية والبابلية والفينيقية. ونمثل لها بكتاب (فتوح اليمن الكبرى الشهيرة برأس الغول)، وكذلك كتاب (فتوح مصر والمغرب)[4] لابن عبد الحكم (ت٢٥٧هـ). ومثل التصور الأسطوري أساس هذه السير إذ تقوم الحروب على السحر والكهانة واستخدام

---

(١)انظر: سيرة الملك سيف، م١، ص١٣-١٦.

(٢)انظر: حمزة البهلوان، م١، ص١٧٩-١٨٠.

(٣)سيرة الملك الظاهر بيبرس، مصدر سابق، م١، ص ٣٨.

(٤)فتوح مصر والمغرب، تحقيق عبد المنعم عامر، لجنة البيان العربي، القاهرة، ١٩٦١.

الطلسمات وظهور الجان كما تبرز فيها الذخائر التي تمكن البطل من الانتصار على الأعداء مثل ارتداء قميص النبي والسيف والحصان الملحميين[1].

ومثّلت كتب التاريخ والسيرة النبوية مثل سيرتي ابن إسحاق والواقدي موئلاً كبيراً للعجائبية التي نجدها في السير الشعبية. ولم يقتصر ظهور التاريخ في المدوّنات على المتخيّل أو العجائبي فقط إذ نجد إحالات على تاريخ العرب قبل الإسلام من خلال بيان أصولهم وأنسابهم وأيامهم التي خاضوها. ووظّفت سيرة عنترة هذا الموروث التاريخي في مجلداتها الثمانية، فجاءت السيرة زاخرة بالتصوّر الشعبي لأيام العرب. كما أنّ المرويات التاريخية تحيلنا كذلك على التاريخ العربي الإسلامي، وأخص بالذكر حروب الثغور الإسلامية البيزنطية التي نجد أصداءها في سيرة الأميرة ذات الهمة. وكذلك صراع العرب مع الشعوبية المُمثّلة في الفرس. وكانت سيرة حمزة البهلوان هي السيرة المضادة لسيرة فيروز شاه[2]؛ إذ استمدت سيرة فيروز شاه أمجادها من الشهنامة الفارسية التي تمجد الأكاسر والفرس وتجعل لهم الغلبة على أعدائهم العرب في حين تأتي سيرة حمزة البهلوان متخذة شكل المحاكاة والمعارضة والسيرة الشعبية المضادة[3].

جـ- المرويات الأدبية:

اقتران الشعر بالنثر: تمتاز السير الشعبية بالجمع بين المنظوم والمنثور. وقد وجدنا هذا الاقتران في القصة العجائبية وكذلك في المقامات مما يؤشر على انفتاح الأجناس الأدبية بعضها على بعض. كما أنّ المرويات

(1) انظر: محمد رجب، النجّار، التراث القصصي، ص ١٩٧.

(2) انظر: المصدر نفسه، سيرة فيروز شاه، مجلة عالم الفكر، المجلد السادس عشر، العدد الأول، إبريل، مايو، يونيو، ١٩٨٥، ص١٥٣.

(3) أنظر: المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

القصصــية، وكتب السيرة، والمغازي، وأدب أيام العرب، كانت حافلة بالشعر. وقد احتوت السيرة النبوية لابن إسحاق على طائفة من أشعار الأمم والشعوب الــبائدة كعاد وثمود وطَسْم وجَديس. كما أنه ضمّنها أشعاراً منسوبة لآدم عليه الســلام[١]. ونجــد مــثل هذا الشعر الأسطوري عند وهب بن مُنبِّه في كتابه (التيجان)[٢].

واســتوعبت السير الشعبيّة الشعر بمختلف أنواعه من فصيح: صحيح وموضوع، ومن شعبي. ولعلّ "سيرة عنترة والسيرة الهلالية" هما أكثر سيرتين يحــتل فــيهما الشعر مساحة كبيرة. فقد تمثّلت سيرة عنترة الموروث الشعري الجاهلــي. بما في ذلك أشعار المعلقات[٣]. ولكن تدخل رواة السيرة الشعبيّة في قصائد المعلقات حذفاً وتغييراً وتبديلاً وخاصة مطلعها، فقد جاءت معلقة عنترة عندهم[٤]. على النحو التالي:

هــــل غادر الشعراءُ من مُتردّمِ ... فــي حسنِ عَبْلةَ واصفاً مُتكلِّـم
قلْ لي فَديتك هَلْ مَرَرتَ بِخَدْرِها ... أم هَــلْ عَرَفْتَ الدارَ بعد تَوهُّم
أعياكَ رســمُ الدارِ جُزت رُبوعَهـا ... حتّـــى يكلّمكَ الأصمُ الأعجميَ
يــــا دارَ عَبْلــةَ بالجواءِ تَكلّمــي ... وعِمي صباحاً دار عَبْلةَ واسلمي

وشخصــيات الســيرة الشــعبية تنطق شعراً، بما في ذلك الشخصيات العجائبــية، والشخصــيات التي تنتمي إلى خارج مركزية دار الإسلام، وكذلك

---

[١] انظــر: الســيرة النبوية لابن هشام، ج١،ص ١٥ ، وأيضاً: ناصر الدين الأسد، مصادر الشعر الجاهلي، ط٧، دار الجيل، بيروت، ١٩٨٨، ص٣٣٥-٣٣٧.

[٢] انظر: كتاب التيجان، ص٢٤.

[٣] انظر سيرة عنترة، م٥، ص٣٠٥ وما بعدها.

[٤] المصدر نفسه، م٥، ص٣٠٥-٣١٠.

الحـيوانات مثل البوم والغراب[1].وبرز الشعر في مواقف سردية متنوعة منها مــا يســبق الصــدام العسكري المسلح؛ فيكون للشعر وظيفة تحفيزية تمجيدية للفــاعل الســردي مثل القصائد التي أنشأها عنترة[2]. ومنها ما يكون للوصف والبوح بلواعج الحب إلى جانب مواقف أخرى مثل اغتراب البطل وابتعاده عن دياره أو موت عزيز عنده.

وإلى جانب الشعر الفصيح في السيرة يحضر الشعر الشعبي الذي ورد في سيرة الملك سيف على لسانه مخاطباً عاقصة[3]:

البين فتح فــــاه ومخالبه وخالبنــــي
وقــالت لــــي القرى والمدن خال ابني
خطبت أختــــه فــزوجني وخالبنــــي
حبلــت وجابــت رجـــاء البيــــن
بقــى عز ولي وأخو مراتي وخال ابنـــي

وقــد تضمنت السير الشعبية مأثورات من الألغاز والأحاجي، والنوادر والطــرف. وهــي جمــيعها تمــثل المأثور اللغوي الفولكلوري (الشعبي) [4]. واســتثمرت الســير الشعبية بنية الخبر في توظيف وظائف الحكي. ولعلَّ من أبــرز الأخــبار الأدبية التي مثَّلت تفاعلاً نصياً مع هذه السير حكايات العشق

---

[1] انظــر: الســيرة الهلالــية: يأتي الشعر على لسان السيرة اليهودية (ابنة الملك حكمون) والملك حكمون، وشعوانه (زوجة الملك شمعون) وابنتها زهربان وعاقصة. ويأتي الشعر في سيرة الأميرة ذات الهمة على لسان الغراب.

[2] انظر: سيرة عنترة، (على سبيل المثال)، م١، ص ص٣٤٩، ٦٠٥.

[3] سيرة الملك سيف، م٢، ص١١٠.

[4] انظر: شيدفار، حول نشوء وأسلوب السيرة الشعبية العربية، في بحوث سوفييتية جديدة في الأدب العربي، مجموعة مقالات، ترجمة محمد الطيار، دار رادوغا، موسكو، ١٩٨٦، ص٩٦.

العربية. فقد حقّقت سيرة الأميرة ذات الهمة تفاعلاً نصياً مع هذه الحكايات التي وردت فـي عشرات المصنفات العربية القديمة مثل قصة (ليلى والصحصاح) فـي السيرة التي تشبه "قصة ليلى وقيس" الواردة في كتاب الأغاني وفي بعض المصنفات العربية القديمة الأخرى[1].

* * * *

تشـكّلت الأنواع السردية الكبرى، القصة العجائبية، والمقامة، والسيرة الشـعبية فـي المحضن الثقافي العربي الإسلامي. وتدلنا تشكّلات العجائبي في الـثقافة العربية الإسلامية أنّها تشكلات متنوعة شملت أنساقاً عدة مثل الديني، والتاريخـي، والسياسـي، والثقافـي وغيرها. فأصبحت القصة العجائبية بهذه الروافد من مصادر السرد العربي القديم الرئيسة. ولم تكن المقامة نوعاً سردياً منغلقاً على نفسه؛ فقد استجابت منذ نشأتها وتطوّرها في عصور مختلفة لتفاعل نصي كوّن ما يمكن أن نسميه القانون الأدبي الثقافي Code Literature الذي يشكّل ركيزة أساسية في علاقات المبدع بالمتلقي. وقد شكّل التفاعل النصي في المقامـات انفـتاحاً على أجناس وأنواع سردية لعلّ من أهمها: الخبر، والشعر، والـرحلة، والرسـالة، والمـناظرة، والوصية، والمأدبة، والألغاز، والأحاجي اللغويـة إلـى جانـب القرآن الكريم، والأحاديث الشريفة، والأمثال. وقد مثّلت الأصـول الأولـى الموجهة للسيرة الشعبية أثراً كبيراً بارزاً في تشكّلاتها وفي بنيـتها السـردية وفي تفاعلها النصي مع أنواع سردية متنوعة ومع حمولات معرفية تنتمي إلى أنساق ثقافية متباينة.

---

[1] انظر: أبو الفرج، الأغاني، ج١، ص٥-١٦١، ج٢، ص٢-١٧(طبعة دار الفكر).

الفصل الثاني

في السّرد العربي القديم والأنساق الثقافيّة

الفصل الثاني
في السّرد العربي القديم والأنساق الثقافية

تشـــكّلت النصــــوص في الثّقافة العربية الإسلامية بوصفها نصاً ثقافياً منفـــتحاً علـــى آلـــيات متعددة منها السياسي، والمعرفي، والديني، والجمالي، والمهمّـــش. وحظيـــت بعض النصوص بوصف النص المعتمد في حين بقيت نصـــوص أخرى خارج الثّقافة الرسمية. واشتغالنا على النص السردي العربي القديم وخاصة الأنواع السردية الكبرى يسمح لنا بالكشف عن أنساق هذا النص فـــي علاقـــتها بالسلطة السياسية والدينية والتراتبية الاجتماعية لبلاغة السلطة وبلاغة المقموعين في علاقتها بدوائر الخطاب والتلقي والتأويل.

- **أولاً: القص في علاقته بالسلطة الدينية والسياسية والتراتبية الاجتماعية:**

أ- في مفهوم القص ودلالة المصطلح:

القص كما عرّفته المعاجم العربية القديمة يتضمن تتبع الأثر والإخبار؛ فقَصَصْـــت الشـــيء إذا تَتَبّعتُ أثره شيئاً بعد شيء، وقصَّ آثارهم يقصها قصاً وقصصـــاً تتَبّعها بالليل. وقيل هو تتبُّع الأثر في أي وقت كان. وتقصص الخبر تتـــبّعه، والقـــص اتّباع الأثر. ولهذا فإنَّ القاص الذي يأتي بالقصة على وجهها كأنّـــه يتتبع معانيها وألفاظها. والقاص: يقص القصص لاتباعه خبراً بعد خبر، وسَـــوقِه الكـــلامَ سوقاً. والقص فعل القاص إذا قصَّ القصص، والقصة "الخبر وهـــو القصص والأمر والحديث. والقصصُ: الخبرُ المقصوص، بالفتح ووُضِعَ موضـــع المصدر حتى صار أغلب عليه. والقِصص بكسر القاف: جمع القصة التي تُكتب"[1].

([1]) لسان العرب، مادة (قصص)

ونلحـــظ أن كلمتـــي (قـــص) و(قصــة) هما اللتان ستردان في القرآن والحديـــث والمـــتون الرســـمية المـــبكرة. وسيظل حضورهما قائماً بارزاً إلى عصـــور تالية، ولا سيّما في علاقة القصة والقصص القرآني بمبحث الإعجاز كما سنبين في الفصل الأول من الباب الثاني[١].

ويحيلـــنا المعجمـــيون العرب القدامى على طائفة من الأحاديث النبوية التـــي تحمـــل حكمـــاً دينياً على القص. والأحاديث هي: "لا يقص إلا أمير أو مـــأمور أو مُخـــتال"، و "القـــاص ينتظر المقْت"، و "إنّ بني إسرائيل لما قصُّوا هلكـــوا"[٢]. وفي مقابل هذه الأحكام الدينية السالبة للقص ورد حديث في كتاب (القُصـــاص والمذكريـــن) لابن الجوزي (ت٥٩٧هــ) يدل على احتفاء الرسول (صلى الله عليه وسلم) بالقاص: "أخبرنا عبدالخالق بن أحمد بن يوسف قال: أنا عبدالواحد بن علي العلاّف قال: ثنا أبو الفتح محمد بن أحمد بن أبي الفوارس قـــال: أنا العبّاس بن الفضل قال: ثنا الحسين بن إدريس قال: ثنا هشام بن عمّار قال: ثنا صدقة قال: ثنا عثمان بن أبي العاتكة عن علي بن يزيد عن القاسم عن

---

(١) انظـــر: الفصـــل الأول مـــن الباب الثاني؛ آفاق تلقي الموروث السردي في النقد العربي القديم.

(٢) انظـــر: الحديـــث الأول فـــي سنن أبي داوود ومسند أحمد، والحديثان الثاني والثالث في المعجـــم الكبـــير للطبراني، وجاء تفسير المعاجم العربية القديمة للأحاديث الثلاثة كما يلي: الحديـــث الأول: لا ينبغـــي القص إلا لأمير يعظ الناس وغيرهم بما مضى ليعتبروا ، وإمّا مأمور بذلك فيكون حكمه حكم الأمير. ولا يقص مكتسباً، أو يكون القاص مختالاً يفعل ذلك تكبراً على الناس أو مرائياً يرائي الناس بقوله وعمله لا يكون موعظة وكلامه حقيقة. وقيل أراد الخطبة لأن الأمراء كانوا يلونها في الأول ويعظون الناس فيها، ويقصون عليهم أخبار الأمـــم السالفة . وفي الحديث الثاني "القاص ينتظر المقْت لما يعرف في قصصه من الزيادة والنقصـــان. وفـــي الحديث الثالث "إن بني إسرائيل لما قصُّوا هلكوا " وفي رواية "أي اتكلوا علـــى القول وتركوا العمل فكان ذلك سبب هلاكهم أو العكس لما هلكوا بترك العمل أخلدوا إلى القصص".

أبي أمامة قال: صلى رسول الله (صلى الله عليه وسلم) فإذا برجل من الأنصار[1] قاعد يقص على الناس ويذكرهم، والناس مقبلون عليه بوجوههم. فلما نظر الرجل إلى النبي (صلى الله عليه وسلم) مقبلاً قطع قصصه. وقام للنبي (صلى الله عليه وسلم) من مجلسه فأشار إليه بيده أن أثبت مكانك. وجلس النبي (صلى الله عليه وسلم) في أدنى الناس ولم يتخطَّ أحداً. فلما فرغ الرجل من قصصه قام إلى النبي (صلى الله عليه وسلم) فجلس إليه، والتفت الناس إلى النبي (صلى الله عليه وسلم) فإذا هو خلفهم. فقال النبي (صلى الله عليه وسلم): لا تقم من مجلسك، ولا تقطع قصصك فإني أمرت أن أصبر نفسي مع الذين يدعون ربهم بالغداة والعشي يريدون وجهه. وقال: لئن أصبر نفسي مع قوم يذكرون الله، عزّ وجل، من حين يصلون الصبح إلى أن ترتفع الشمس أحب إلي من أن اعتق أربع رقاب مؤمنات من ولد إسماعيل، ولئن أقعد مع قوم يذكرون الله، عزّ وجل، من حيث يصلون العصر إلى أن تغيب الشمس أحب إليّ من أن أعتق أربع رقاب من ولد إسماعيل"[2].

وأحسب أنّ لا تعارض بين الأحاديث النبوية السابقة؛ فالمنظور الذي صدر عنه الرسول (صلى الله عليه وسلم) في رؤيته للقص كان منظوراً عقائدياً إسلامياً. ويحمل الحديث "إن بني إسرائيل لما قصُّوا هلكوا" أو "لما هلكوا قصُّوا" دلالة تجرد القص من أي معنى، وتجعله رديفاً للأحاديث الباطلة.

---

[1] هو "عبدالله بن رُواحة بن ثعلبة الأنصاري(رضي الله عنه) توفي ٨هـ، من الخَزْرج: صحابي يعد من الأمراء والشعراء الراجزين. كان يكتب في الجاهلية. وشهد العقبة مع السبعين من الأنصار. وكان أحد النقباء الاثني عشر، وشهد بدراً وأحداً والخندق والحديبية. واستخلفه النبي (صلى الله عليه وسلم) على المدينة في إحدى غزواته وصحبه في عمرة القضاء. وله فيها رجز. وكان أحد الأمراء في وقعة مؤتة، فاستشهد فيها". الأعلام، م٤، ص٨٦.

[2] انظر الحديث في : كتاب القصاص والمذكرين" تحقيق قاسم السامرائي، ط١، دار أمية للنشر والتوزيع، الرياض، ١٤٠٣هـ، ص ص ٤٠-٧١.

وإلــى جانــب هذه الدلالة تعضد الأحاديث التالية هذه الدلالة العقائدية، وتجعل القــص منحصــراً فــي فئات ثلاثة، أمير أو مأمور أو مختال. وعندما يكون القــاص أميراً أو مأموراً فإنه يكون منضوياً في الحكم الديني؛ لأنه يؤدي واجباً عقائدياً. أمّا عندما يصدر عن تصوّر خاص للقص فإنّه سيفارق الثقافة العقائدية إلــى ثقافــة أخرى مغضوب عليها لأنها خارجة عن النسق القيمي الإسلامي. ولهــذا فإنّــه يُوصف بأنه مختال أي طالب شهرة زائفة بين الناس. وهذا النوع مــن القصــاص هم الذين ينتظرهم المُقت. وقد احتفى الرسول(صلى الله عليه وسـلم) بالقــاص الأنصــاري (عبدالله بن رُواحة) لأن قصه اندرج في السياق الوعظي والتذكيري الإسلامي. ولذا عُدّ قصه مساوياً لعتق أربع رقاب من ولد إسماعيل.

وإلــى جانــب القاص الأنصاري تنقل لنا الأخبار الواردة عن الرسول (صــلى الله علــيه وسلم) في كتب السيرة والمصادر القديمة عن التقاء الرسول (صــلى الله علــيه وسلم) بقاصين هما أبو قائد أو أبو قتيلة (النضر بن الحارث بــن كَلَدة) (ت٢هـ)، والقاص الآخر هو تَميم الداري (ت٤٠هـ). وأمّا النضر بــن الحــارث بــن كَلَــدة فيتصل نسبه بالرسول (صلى الله عليه وسلم) إلى عــبدالدار بــن قصي. وقد كوّن هذا القاص ذاكرة قصصية زاخرة بالأساطير والعجائب وأحاديث الأولين نتجت عن مخالطته اليهود والنصارى ومن رحلاته الكثــيرة إلــى بــلاد الفرس ومملكة الحيرة[1]. ومكّنته هذه المعرفة الهائلة من الــتعرّف إلى قرب مبعث الرسول(صلى الله عليه وسلم). ولهذا كان يقول: "أنا والله يــا معشر قريش أحسن حديثاً منه، فهلم إليّ فأنا أحدثكم أحسن من حديثه، ثــم يحدثهــم عن ملوك فارس ورستم واسبنديار، ثم يقول: بماذا محمد أحسن

---

(١) عــن النضر بن الحارث بن كَلَدة: انظر: ابن هشام، السيرة النبوية ج١، ص٣٣٦-٣٤٠؛ الســهيلي، الروض الأنف، تحقيق طه عبد الرؤوف سعد، ط١، دار الفكر، بيروت، ١٤٠٩ هــ/١٩٨٩م، ج٣، ص١٢٤، ابــن الأثــير ، الكامل في التاريخ، تحقيق أبي الفداء عبدالله القاضي، ط١، دار الكتب العلمية، بيروت، م١، ص٥٩٢-٥٩٦.

حديثاً مني؟"[1]. ولأنّ النضر بن الحارث كان يمثل تهديداً عقائدياً للدين الجديد فقد أُنزِلَتْ فيه طائفة من الآيات القرآنية الكريمة. وقد توعّدت سورة (الجاثية) هذا القاص بعذاب أليم وذلك في قوله تعالى ﴿وَيْلٌ لِكُلِّ أَفَّاكٍ أَثِيمٍ يَسْمَعُ آيَاتِ اللهِ تُتْلَى عَلَيْهِ ثُمَّ يُصِرُّ مُسْتَكْبِراً كَأَن لَمْ يَسْمَعْهَا فَبَشِّرْهُ بِعَذَابٍ أَلِيمٍ﴾ (الجاثية: ٧-٨)

وكانت نهاية هذا القاص القرشي بعد غزوة بدر عندما وقع في الأسر مع صاحبه عُقبة ابن أبي معيط فأمر النبي (صلى الله عليه وسلم) علي بن أبي طالب بقتله، وأمر عاصم بن ثابت بقتل عُقبة[2]. إذن عندما يهدد القاص النسق العقائدي الإسلامي يكون مآله الموت[3].

وقد كانت مرويات النضر الأسطورية موظفة في نمط مضاد للنسق الثقافي الإسلامي ولذلك أُقصيت وأُقصي القاص الذي رواها أمّا إذا كان العجيب والغريب وارداً لتأكيد ثبات النص الديني ومعتقداته فإنّ الاحتفاء بالقاص سيكون كبيراً. وهذا يفسر تلقي الرسول(صلى الله عليه وسلم) لحديث تميم الداري، وتماهيه مع خطابه العجائبي كما بيّنا في حديثنا عن نص الرحلة[4]. وكان هذا الخطاب المنبئ بنهاية العالم متسقاً مع أشراط الساعة في النص الحديثي. ولهذا فإنّ حديث تميم الداري لقي قبولاً عند الجغرافيين العرب القدامى كما لقي قبولاً من قبل عند أصحاب الحديث. وقد ألّف شهاب الدين

---

[1] سيرة ابن هشام، ج١، ص٣٣٧. قال ابن إسحاق: وكان ابن عبّاس (رضي الله عنهما) يقول: فيما بلغني نزل فيه، أي في النضر، ثمان آيات من القرآن: قول الله عز وجل ﴿إذ تُتلى عليه آياتُنا قال أساطيرُ الأولين﴾ [القلم:١٥] وكل ما ذُكِرَ فيه من القرآن. المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[2] السهيلي، الروض الأنف، ج٣، ص١٢٤.

[3] وخاصة أن النضر كان يشكّك في صحة الرسالة المحمدية. وكان من ضمن وفد قريش الذي أراد اختبار الرسول (صلى الله عليه وسلم) وإحراجه في طائفة من الأمور الغيبية، ولأنه كان شديد الأذى للإسلام والمسلمين فقد حاول مرة اغتيال الرسول(صلى الله عليه وسلم). انظر: سيرة ابن هشام، ج١، ٣٣٧-٣٣٨.

[4] انظر: الفصل الأول، ص٦٦ وما بعدها.

المقدسي الشافعي (ت٦٦٥هـ) كتاباً ردَّ فيه على المتشككين في أمر رحلة تميم الداري أسماه "**إفحام المماري بأخبار تميم الداري**"[1].

ب- أولية القصص في الإسلام:

إنَّ المتتبع للنصوص المبكرة التي تحدثت عن القصص والقصاص في الإسلام يفجأه عجز هذه النصوص عن بيان أول قاص في الإسلام. إذ تحاول بعض هذه النصوص إحالة هذه الأولية إلى الرسول(صلى الله عليه وسلم) نفسه فمما يروى "أنّ الحسن بن علي مر يوماً، وقاص يقص على باب مسجد المدينة. فقال له: ما أنت؟ فقال: أنا قاص يا ابن رسول الله. قال : كذبت محمد القاص. قال الله عز وجلّ: ﴿فاقْصص القَصَص﴾. قال الرجل: فأنا مذكر. فقال الحسن: كذبت محمد المذكّر قال له عزّ وجل ﴿فذكّر إنّما أنت مذكّر﴾. فسأله الرجل: فما أنا فأجابه الحسن: المتكلف من الرجال"[2]. وقد أشار ابن الجوزي في سياق تعليقه على خبر عبدالله بن رُواحة الأنصاري، الذي ذكرناه، أنّ القص كان نادراً في عهد الرسول (صلى الله عليه وسلم)[3]. وأورد ابن الجوزي أخباراً عدة عن أول قاص في الإسلام، وعن تَميم الداري، وعبيد ابن عمير، والحرورية أو الخوارج. وجاء ذكر تَميم الداري في خبرين "، حدثني الزَبيدي عن الزُهري عن السائب بن يزيد أنه لم يكن يقص على عهد رسول الله (صلى الله عليه وسلم) ولا أبي بكر. وكان أول من قص تَميم الداري: استأذن عمر بن الخطاب أن يقص على الناس قائماً فأذن له عمر"[4]. وورد ذكر تَميم الداري في خبر آخر "قال المصنف: إنّما أشار ابن عمر وابن سيرين

---

[1] انظر: كراتشكوفسكي، تاريخ الأدب الجغرافي العربي، ص ٦٣، وذكر هذا الكتاب حاجي خليفة (ت ١٠٦٧هـ) في كتابه (كشف الظنون عن أسامي الكتب والفنون)، ج١، ص ٣٧١ (كتاب إفحام المماري بأخبار تمَيم الداري).

[2] تاريخ اليعقوبي، ط١، دار صادر، بيروت، ١٩٦٠، ج٢، ص ٢٢٧-٢٢٨.

[3] انظر: كتاب القُصاص والمذكرين، ص٧٧.

[4] المصدر نفسه: الصفحة نفسها.

إلـــى اشـــتهار القصـــص وكثرته وإلا فقد روينا أن عمر أذن لتميم الداري في القصـــص"[١]. وورد اسم عبيد بن عُمير "أنبأنا أبو بكر بن أبي طاهر عن أبي محمـــد الجوهـــري عـــن أبي عمر ابن حيوية قال: ثنا أيوب الجلاب قال: ثنا الحـــارث بن أبي أسامة قال: ثنا محمد بن سعد قال: ثنا عفان قال: ثنا حماد بن سـلمة عـــن ثابـــت قـــال: أول مـــن قصَّ عبيد بن عُمير على عهد عمر بن الخطّاب"[٢].

إذن يـــتفق هذان الخبران في تحديد زمن القص بأنَّه في عهد عمر بن الخطـــاب فـــي حين يختلفان في اسم القاص. وفي مقابل هذين الخبرين نجد أن هناك أخباراً تربط أولية القص بالحرورية الخوارج أو زمن الفتنة: "إذ لم يقص علـــى عهد رسول الله (صلى الله عليه وسلم) ولا أبي بكر ولا عمر، وإنما كان القصص حين كانتِ الفتنة". و"أول من قص الحرورية أو قال الخوارج"[٣].

ونحســـب أنَّ هذه الأخبار التي أرادت أن تحدد أول قاص في الإسلام كانت تروم الحديث عن القاص المنتدب أو المُكلَّف من أولي الأمر سواء أكانت سلطة دينية أو سياسية. ولهذا فإنَّ إيراد الرسول (صلى الله عليه وسلم) بوصفه أول قاص في الإسلام لا يتسق مع القص بدلالته الابتداعية.

ويـــرد ذكـــر الخوارج في هذه الأخبار على أنهم أصحاب بدعة محدثة مـــنكرة[٤] عـــندما أحدثوا القصص ولذلك لا يتورع ابن الجوزي عن وصفهم بـــأنهم مـــثل بنـــي إســـرائيل الذيـــن هلكوا لما قصُّوا. ولأنَّ الخوارج اشتغلوا بالقصـــص عن حكم القرآن ومالوا إلى آرائهم فوقع لذلك ذم القصاص كما وقع ذم الخوارج. " وذلك حين أظهرت الخوارج القصص، وأكثرت منه كره التشبه

---

[١] كتاب القصاص والمذكرين، ص ٧٨.

[٢] المصدر نفسه، ص ٧٧.

[٣] المصدر نفسه، ص ٧٦ يُقصد بالفتنة مقتل عثمان بن عفان وحرب صفين والجمل.

[٤] انظر: المصدر نفسه، ص٧٨.

بهم لأنهم كانوا إذا هووا أمراً صيّروه حديثاً "[1]. ولهذا حذّر أبو عبد الرحمن السلمي من الحرورية قائلاً لجلسائه " لا يجالسنا حروري ولا من يجالس القصاص"[2]. وأحسب أنَّ الخوارج بوصفهم من الفئات الخارجة على السلطان استحقت من الفقهاء وأصحاب الحديث مثل هذه النعوت؛ وكان نصيبهم أن يكون القص المذموم من إبداعاتهم. بيد أنَّ المتمعن في أحداث الفتنة الكبرى كما جاءت في المصادر التاريخية يجد أن جعل القص نسقاً سياسياً ملتبساً بالوعظ والتذكير قد ظهر عند علي بن أبي طالب ومعاوية بن أبي سفيان. فمما يرويه ابن الأثير " أنَّ علياً كان إذا صلى الغداة قَنَتَ ودعا على خصومه من مؤيدي معاوية فلما بلغ ذلك معاوية فعل هو الآخر الشيء ذاته"، وأمر رجلاً يقص بعد الصبح وبعد المغرب يدعو له ولأهل الشام[3]. وفي رواية أخرى يذكرها المقريزي نقلاً عن ابن لهيعة، عن يزيد بن أبي حبيب "أن عليّاً"، كرَّم الله وجهه، قَنَتَ فدعا على قوم من أهل حربه. فبلغ ذلك معاوية. فأمر رجلاً يقص بعد الصبح وبعد المغرب، يدعو له ولأهل الشام. فقال يزيد: كان ذلك أول القصص" [4].

ولعلَّ هذه الحادثة كانت السبب في بروز جيل تالٍ من القصاص الذين جمعوا بين القص والقضاء إمعاناً من السلطة السياسية في تأكيد المرجعية

---

[1] كتاب القصاص والمذكرين، ص٧٨.

[2] صحيح مسلم، ج٢، ص١٥.

[3] ابن الأثير، الكامل في التاريخ، تحقيق أبي الفداء عبدالله القاضي، ط١، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٨٧، ج٣، ص٣٣٣، معنى القنوت في الصلاة: الدعاء واللجوء إلى الله سبحانه وتعالى، فكرة الاحتساب في الأعمال الصالحات وعند المكروهات أيضاً أن يحتسب الإنسان أجره على الله بالتسليم والصبر.

[4] الخطط المقريزية، ج٢، مطبعة النيل، القاهرة، [١٩٠٦]، ج٢، ص٢٥٣؛ انظر أيضاً: ابن دقماق، كتاب الانتصار لواسطة عقد الأمصار، تحقيق لجنة إحياء التراث العربي، ط١، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، ١٩٩٣،ج٤، ص٧٢.

الدينـية لهـذه الطائفـة. ولهذا فإن المصادر القديمة تتحدث عن سليم بن عتر التجيبـي، وهو كما يصفه الكندي كان " أول من قص بمصر سنة تسع وثلاثين ثـم لمـا كـان عام الجماعة سنة أربعين ولاه معاوية القضاء " [1]. وقد عرّفه الكـندي أنه " قاص الجند زمان عمرو بن العاص، وكان ممن شهد خطبة عمر رضـي الله عنه بالجابية، وحضر فتح مصر"[2]. ولكن إلى جانب هذه الأخبار التـي توحـي لـنا بـورع سليم التجيبي وصحبته للخليفة عمر فإن ابن حجر العسـقلاني (ت٨٥٢هـ) في كتابه (رفع الإصر عن قضاة مصر) يورد بعد روايـة الكندي السبب الذي دعا معاوية إلى تعيين التجيبي في منصب القضاء؛ إذ بعد قنوت علي ودعائه على من خالفه أحدث معاوية كما يقول الليث قصص الخاصة فولّى رجلاً على القصص إذا سلّم الإمام من صلاة الصبح جلس فذكر الله وحمـده ومجّـده وصلى على نبيه وسلم ودعا للخليفة ولأهله ولأهل ولايته وجـنوده، ودعـا على أهل حربه وعلى الكفار كافة، وكان سليم يرفع يديه في قصته"[3]. ويبدو أن سليماً التجيبي كان هو ذلك القاص الذي عيّنه معاوية بعد الفتـنة لأننا نجد اسماً آخر ينافس ابن عتر في هذه الأخبار. وربما كانت أولية ابـن التجيبـي فـي إحـداث قصص الخاصة الذي يفترق عن قصص الوعظ والتذكـير للعامـة كانت الدافع وراء الثورة العنيفة لصلة بن الحارث الغفاري، مـن أصحاب النبي (صلى الله عليه وسلم)، عندما خاطب التجيبي قائلاً: " والله مـا تركـنا عهـد نبيـنا، ولا قطعـنا أرحامنا حتى قمت أنت وأصحابك بين أظهـرنا"[4]. ومـن الذين جمعوا أيضاً بين القص والقضاء في العصر الأموي

[1] كـتاب الـولاة وكـتاب القضـاة، ط١، دار الكتاب الإسلامي، الفاروق الحديثة للطباعة والنشر، القاهرة، د.ت، ص٣٠٣.

[2] المصدر نفسه، ص٣٠٤.

[3] رفـع الإصـر عن قضاة مصر، تحقيق حامد عبد المجيد، ط١، وزارة التربية والتعليم، الإدارة العامة للثقافة، القاهرة، ١٩٥٧، ص٥٤٧، الولاة والقضاة، ص٣٠٤.

[4] كتاب الولاة والقضاة، مصدر سابق، ص٣٠٤.

عـبد الرحمن بن حُجيرة (ت٨٣هـ) الذي ولي القضاء في عهد عبد العزيز بن مـروان. ويروي الكندي أنّه عندما ولّى عبد العزيز بن مروان عبد الرحمن بن حُجيرة القصص خُبِّر أبوه بذلك، وكان بالشأم فقال: " الحمد لله ذكر بني وذكّر. فلمـا ولاه القضاء أُخبر أبوه بذلك فقال: هلك ابني وأهلك"[1]. ويتضح من هذا الخـبر أن والـد عبد الرحمن بن حُجيرة كان واعياً للفرق بين قصص العامة الـذي يهـدف إلـى الوعظ الديني الخالص وبين واعظ السلطان الذي يوظّف الخطاب الديني في خدمة النص السياسي المتسلط (للحاكم).

ويذكـر الكـندي طائفـة من القضاة الذين جمعوا بين القضاء والقص الأمـر الـذي جعل وظيفتهم أشبه ما تكون بوظيفة المحتسب. ومن هؤلاء أبو الخير مرثد بن عبدالله اليزني الذي كان قاضياً في الإسكندرية. وفي سنة خمس عشـرة ومـئة للهجـرة تولاهما عقبة بن مسلم الهمداني، وتبعه ثوبة بن نمر الحَضْـرمي. وخلفـه إسماعيل بن نعيم الحَضْرمي في سنة عشرين ومئة فكان يقرأ القرآن واقفاً، وإذا أراد أن يقص جلس، وكان أول من فعل ذلك"[2].

وكانت السلطة تستقطب القصاصين ذوي الشهرة الذائعة الصيت. فعالم مصـر وفقـيهها الليـث بن سعد (ت١٧٥هـ) عندما يبلغه نبأ وصول القاص الـبغدادي منصـور بن عمَّار يجري عليه ألف دينار كي يقيم في مصر، حتى يكون قصه محتوياً من قبل السلطة[3].

لقد تشكّل القص في الإسلام من مصدرين ديني وسياسي. ولهذا ستفيدنا المصـادر الفقهـيّة وكتب الحسبة في بيان تشكّلات القص وعلاقاتها بالأنساق الثقافيّة في الثقافة العربية الإسلامية.

---

(١) كتاب الولاة والقضاة ، ص٣١٥.

(٢) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

(٣) انظر: كتاب القصاص والمذكرين، ص ١٧.

جـ- القص والسلطة الدينية:

ميّز ابن الجوزي (ت٥٩٧هـ) بين ثلاثة أصناف في فن القص؛ فهناك القصص والتذكير والوعظ فيقال قاص ومذكر وواعظ. وحاول ابن الجوزي أن يبرز الفوارق الدلالية بين هذه المعاني الثلاثة، فقد جعل القص مقصوراً على اتباع القصة الماضية بالحكاية عنها والشرح لها. وأمّا التذكير فهو تعريف الخلق نعم الله عز وجل وحثهم على شكره وتحذيرهم من مخالفته. وأمّا الوعظ فهو تخويف يرق له القلب[١]. وعلى الرغم من هذه المحاولة للتحديد إلا أنّ ابن الجوزي يصرح أنّ اسم القاص أصبح عاماً للأحوال الثلاثة، ولعلّ ذلك يعود إلى تخليط الناس بين هذه الأحوال " فكانوا يطلقون على الواعظ اسم القاص، وعلى القاص اسم المُذكِّر"[٢]. وابن الجوزي الذي كان واعظاً نظر إلى القص والقاص نظرة أخلاقية دينية تقرنه بالكذب، وتجعله والأحاديث الموضوعة المفتراة على النبي (صلى الله عليه وسلم) سيان. وقد أورد ابن الجوزي تسمية أخرى للقاص هي (العمالقة)[٣].

ويشير ابن الأخوة محمد بن محمد بن أحمد القرشي (ت٧٢٩هـ) أن الفقهاء والمتكلمين والأدباء والنحاة يسمون أهل الذكر والوعظ قصاصاً[٤]. وإذا كان مصطلح (القص) لم يتحدّد عند ابن الأخوة، وظلّ الوعظ والتذكير مرادفين للقصص فإنّ تاج الدين عبد الوهاب السُبكي (ت٧٧١هـ) في كتاب الحسبة (معيد النعم ومبيد النقم) يميز القاص ووظيفته "فالقاص هو من يجلس في الطرقات يذكر شيئاً من الآيات والأحاديث وأخبار السلف. وينبغي له ألا يذكر إلا ما يفهمه العامة ويشتركون فيه: من الترغيب في الصلاة، والصوم

---

(١) انظر: كتاب القصاص والمذكرين، ص ٣٣٦؛ الخطط المقريزية، ج٢، ص ٢٥٣.

(٢) المصدر نفسه، ص٦٦.

(٣) انظر: المصدر نفسه، ص١٧٨.

(٤) معالم القربة في أحكام الحسبة، عني بنقله وتصحيحه روبن ليوي، مكتبة المثنى، بغداد، ١٩٣٧، ص ٢٧٢.

وإخـــراج الـــزكاة والصدقة، ونحو ذلك ولا يذكر عليهم شيئاً من أصول الدين، وفـــنون العقـــائد وأحاديث الصفات فإن ذلك يجرهم إلى ما لا ينبغي"[1]. أي أنّ معـــرفة القاص يجب أن تراعي المتلقي العام فتقدم المعرفة الدينية في صورة مبســـطة بعـــيدة عـــن مناقشـــة الأصول العقائدية التي جرت عدداً كبيراً من القصاصـــين إلـــى الخلـــط واللـــبس والتدليس. ويميز السُبكي بين نوعين من القصـــاص انطلاقـــاً من المكان الذي يجري فيه القص، فلدينا (قارئ الكرسي) وهـــو مـــن يجلـــس علـــى كرسي يقرأ على العامة شيئاً من الرقائق والحديث والتفســـير فيشـــترك هـــو والقاص في ذلك، ويفترقان في " أنَّ القاص يقرأ من صـــدره وحفظه ويقف، وربّما جلس، ولكن جلوسه ووقوفه في الطرقات، وأمّا قارئ الكرسي فيجلس على كرسي في جامع أو مسجد أو مدرسة أو خانقاه ولا يقرأ إلا من كتاب " [2].

وقـــد تبنى جلال الدين السيوطي (ت٩١١هـ) التفرقة التي أوردها ابن الجوزي بشأن أصناف القص الثلاثة[3].

وشـــكّل كذب القصاص وافتراؤهم بالأحاديث الباطلة محوراً لمقامة من مقامـــات الســـيوطي أسماها مقامة (تسمى بالفتّاش على القُشّاش) حذّر فيها من الكـــذب مستنداً إلى المرجة الدينية (النص الحديثي)، كما حشد في مقامته هاته طائفة كبيرة من الأبيات المنذرة للقصاص المارقين بسوء العذاب، منها[4].

غـــدَا القصّاصُ في ذلٍ وسُحْقٍ ومرجعُهُ إلى نَارِ السّعيـــرِ

---

[1] معيد النعم ومبيد النقم، ط٢، دار الحداثة، بيروت، ١٩٨٥، ص١١٣-١١٤ .

[2] المصدر نفسه، ص١١٣-١١٤.

[3] انظـــر: تحذير الخواص من أكاذيب القصاص، تحقيق محمد لطفي الصباغ، ط٢، المكتب الإســـلامي، جدة، ١٤٠٤هـ/١٩٨٤م، ص٢٦٩ وما بعدها، وانظر مقامة السيوطي، (مقامة تســـمى بالفـــتّاش علـــى القُشّاش)، شرح مقامات جلال الدين السيوطي، ج٢، ص٨٥٦ وما بعدها.

[4] شرح مقامات جلال الدين السيوطي، تحقيق سمير الدروبي، ج٢، ص٨٨٣، انظر أيضاً: طرز العمامة في التفرقة بين المقامة والقمامة، المصدر نفسه، ج٢، ص٧٦٥.

على الموضوع لمَّـا قَـدْ رواهُ وَردَّ عليه ذُو العلمِ الغزيـرِ
فَـلا عجبٌ لجُهَّـالٍ هَوتـه فمنهُ القصُّ مُصلحُ للحمَيـرِ

ونكاد نجد عند ابن الجوزي صياغة نظرية لموقف الإسلام من القص؛ فقـد صنَّف هذا الفقيه الحنبلي مؤلفات عدة تناولت القصاصين لعلَّ من أظهرها كـتاب (القصاص والمذكرين). و(تلبيس إبليس)، و (صيد الخاطر) [1]. وتبرز أصـالة ابـن الجوزي في كون التالين له من الفقهاء ومصنفي كتب الحسبة لم يـتجاوزوا أصـناف القصـاص الـثلاثة التـي جـاءت في كتاب (القصاص والمذكرين). وأحسب أنَّ كون ابن الجوزي واعظاً ومذكراً[2] قد أسهم بصورة كبـيرة في توظيف الحديث النبوي والموروث السلفي النقلي من أقوال الصحابة والتابعيـن في بلورة رؤية دينية للقص. ولم تتسامح هذه الرؤية أبداً في شروط الحديـث الصـحيح ومواضـعاته. ولهذا فإنَّ اتكاء بعض القاصين واستعارتهم الإسـناد الشـرعي قـد قُوبِلَ بهجوم عنيف من الفقهاء أي فقهاء السنة. وأورد الخـبر التالـي لبيان كيف تعامل هؤلاء الفقهاء مع القاص الذي لا يتورع عن إيـراد إسـناد وهمـي " صلّى أحمد بن حنبل ويحيى بن معين في مسجد الرصـافة فقـام بين أيديهم قاص فقال: حدثنا أحمد بن حنبل ويحيى بن معين، قـالا: ثنا عبد الرزاق عن معمر عن قتادة عن أنس قال: قال رسول الله (صلى الله علـيه وسـلم) من قال: لا إله إلا الله، خلق الله تعالى له من كل كلمة منها طائـراً منقاره من ذهب وريشه من مرجان. وأخذ في قصه نحواً من عشرين ورقـة. فجعل أحمد بن حنبل ينظر إلى يحيى بن معين ويحيى ينظر إلى أحمد بن حنبل فقال: أنت حدثته بهذا؟ فقال: والله ما سمعت بهذا إلا هذه الساعة قال:

---

[1] انظر: تلبيس إبليس، ط1، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، ١٤١٤هـ/١٩٩٤، صيد الخاطر، تحقيق آدم أبو سنينة، ط1، دار الفكر للنشر والتوزيع، دمشق، ١٩٨٧.

[2] انظـر عـن مجالس ابن الجوزي: رحلة ابن جبير، ط2، ذاكرة الكتابة، الهيئة المصرية العامة لقصور الثقافة، القاهرة، أكتوبر ١٩٩٨، ص١٨٥-١٨٨.

فســكتنا جميعاً حتى فرغ من قصصه. وأخذ القطيعات ثم قعد ينتظر بقيتها فقال لــه يحــيى بن معين بيده: تعال فجاء متوهماً لنوال يجيزه. فقال له: من حدثك بهذا الحديث؟ فقال: أحمد بن حنبل ويحيى بن معين. فقال: أنا يحيى بن معين، وهــذا أحمــد بن حنبل ما سمعنا بهذا قط في حديث رسول الله فإن كان لا بدَّ والكذب فعلى غيرنا فقال له: أنت يحيى بن معين؟ قال: نعم قال: لم أزل أسمع أن يحــيى بن معين أحمق ما تحققته إلا الساعة. فقال له يحيى بن معين: كيف علمــت أنــي أحمق؟ قال: كأن ليس في الدنيا يحيى بن معين وأحمد بن حنبل غيركما. قد كتبت في سبعة عشر أحمد بن حنبل ويحيى بن معين فوضع أحمد كمــه علــى وجهــه وقال: دعه يقوم فقام كالمستهزئ بهما"[1]. وما جرى بين ســليمان بــن مهــران الأعمش وبين أحد القصاصين يقترب كثيراً من الخبر الســابق " يذكر أنه دخل البصرة فنظر إلى قاص يقص في المسجد فقال: حدثنا الأعمــش عن أبي إسحاق عن أبي وائل. فتوسط الأعمش الحلقة، وجعل ينتف شــعر إبطه فقال له القاص: يا شيخ ألا تستحي؟ نحن في علم وأنت تفعل مثل هذا! فقال الأعمش: الذي أنا فيه خير من الذي أنت فيه. فقال: كيف؟ قال: لأني في سنة وأنت في كذب، أنا الأعمش ما حدثتك مما تقول شيئاً"[2].

وهذان الخبران يؤشران إلى تعاظم سلطة القاص الناشئة وإلى استهانة ـؤلاء القصــاص بالمرجعــية الدينية النقلية واستخفافهم بها. وهذا يؤكد أنَّ ــاص كــانوا يعتمدون على المتلقي العام، ويحرصون على تلقيه أحاديثهم داً عــن أيــة ســلطة معرفية أو دينية. ولهذا لم يتورع القاصان في هذين ــن عن نسبة أحاديثهما إلى يحيى بن معين، وأحمد بن حنبل، والأعمش ـورهم جميعاً.

قصاص والمذكرين، ص١٥١.

واص، ص٤٩.

وقد انتبهت السلطة منذ وقت مبكر على وظيفة القاص، ولذلك أرادت أن تنضوي هذه الوظيفة في سياقها وليس خارجاً عنها. فقد أجاز علي بن أبي طالب قاصاً عندما تبيّن له ورعه وتقواه من أحاديثه التي كان يحدث الناس بها. " كان علي بن أبي طالب يدخل السوق وبيده الدِّرة، وعليه عباءة قطواني قد شق وعُقت حاشيتاه يقول: يا أيها التجار خذوا الحق، وأعطوا الحق تسلموا، لا تردوا قليل الربح، تحرموا كثيره، ونظر إلى رجل يقص فقال له: أتقص ونحن قريبو عهد برسول الله؟ لأسألنك فإن أجبتني وإلا خفقتك بهذه الدِّرة. ماثبات الدين وزواله؟ قال: أمّا ثباته فالورع وأما زواله فالطمع. قال: أحسنت فقص فمثلك فليقص"[١]. وفي حين كان رد علي بن أبي طالب على القاص الجاهل الذي لا يعرف الناسخ والمنسوخ أنه قال له:"هلكت وأهلكت"[٢]. وقد استند ابن الجوزي إلى هذه الرؤية الدينية في تحديده مواصفات القاص وهي[٣]:

- لا ينبغي أن يقص على الناس إلا العالم المتقن فنون العلوم لأنه يُسأل عن كل فن، فإن الفقيه إذا تصدّر لم يكد يُسأل عن الحديث، والمحدث لا يكاد يُسأل عن الفقه، والواعظ يُسأل عن كل علم، فينبغي أن يكون كاملاً.

وينبغي للواعظ أن يكون حافظاً لحديث رسول الله عارفاً بصحيحه وسقيمه ومسنده ومقطوعه ومعضله، عالماً بالتواريخ وسير السلف، حافظاً لأخبار الزهاد، فقيها في دين الله، عالما بالعربية واللغة، فصيح اللسان. ومدار ذلك كله على تقوى الله عز وجل، وإنه بقدر تقواه يقع كلامه في القلوب.

- ينبغي أن يقصد وجه الله تعالى بوعظه.

---

[١] كتاب القصاص والمذكرين، ص٧٩-٨٠.

[٢] المصدر نفسه، ص٧٩.

[٣] انظر: المصدر نفسه، ص٧٩-٨١.

- ينبغـــي للواعظ أن يترك له فضول العيش ويلبس متوسط الثياب ليقتدى به.

- لا يقص إلا بإذن أمير.

وتشكّل ثقافة القاص من منظور ابن الجوزي روافد اتباعية قائمة على الاقـــتداء بالســـلف الصـــالح. والمعـــرفة النقلية عند القاص تُعضدّها المعرفة السياسية التي تجعل القاص مستوعباً في خطاب السلطة. أمّا من يتصدى للقص ويخـــرج عـــن هذه الثقافة الشرعية والرؤية العالمة للقص فإنه سيكون مقصياً ومنضوياً في مصاف العوام وثقافة الهامش. وسيتبع التالون لابن الجوزي هذه الـــثقافة النخـــبوية؛ فابن السُبكي يحدّد مصادر القاص في قوله " لا بأس بقراءة إحـــياء علوم الدين للغزالي وكتاب رياض الصالحين والأذكار للنووي، وكتاب سلاح المؤمن في الأدعية لابن الإمام، وكتاب شفاء السقام في زيارة خير الأنام للشـــيخ الإمـــام الوالد، وكتب ابن الجوزي في الوعظ لا بأس بها ولا يخفى ما يحذر منه هؤلاء من كتب أصول الديانات ونحوها"[1].

يعـــود موقـــف الســـلطة من القص والقاص عند ابن الجوزي للأسباب الستة التالية[2]:

أمَّـــا أولـها: فإنّ القوم كانوا على الاقتداء والاتباع، فكانوا إذا أرادوا ما لـــم يكـــن على عهد رسول الله (صلى الله عليه وسلم) أنكروه حتى إنّ أبا بكر وعمر لما أرادا جمع القرآن قال زيد " أتفعلان شيئا لم يفعله رسول الله (صلى الله عليه وسلم)".

وثانـــيها: أنّ القصص لأخبار المتقدمين تندر صحته خصوصاً ما ينقل عـــن بنـــي إسرائيل وفي شرعنا غنية. وقد جاء عمر بن الخطاب بكلمات من

---

(1) معيد النعم ومبيد النقم، ص١١٤، أيضاً: السيوطي: المقامة، (الفتّاش على القشاش)، شرح مقامات السيوطي، ج٢، ص٨٥٦-٨٨٦.

(2) انظر: كتاب القصاص والمذكرين، ص٦٦-٦٧.

التوراة إلى رسول الله. فقال له: عنك يا عمر. خصوصا إذ قد عُلِمَ ما في الإسرائيليات من المُحال كما يذكرون أن داود، عليه السلام، بعث أوريا حتى قُتِلَ وتزوّج امرأته. وأن يوسف حلَّ سراويله عند زُليخا. ومثل هذا محال تتنزه الأنبياء عنه فإذا سمعه الجاهل هانت عنده المعاصي. وقال: ليست معصيتي بعجب.

وثالثها: أنَّ التشاغل بذلك يشغل عن المهم من قراءة القرآن، ورواية الحديث، والتفقه في الدين.

ورابعها: أن في القرآن من القصص، وفي السُنة من العظة ما يكفي عن غيره مما لا يتيقن صحته.

وخامسها: أنّ أقواماً ممن كان يدخل في الدين ما ليس منه قصُّوا فأدخلوا في قصصهم ما يفسد قلوب العوام.

وسادسها: أنَّ عموم القصاص لا يتحرون الصواب، ولا يحترزون من الخطأ لقلة علمهم وتقواهم فلهذا كره القاص من كرهه.

ولعلّ خروج القصاص في عهد ابن الجوزي عن هذه المرجعية العلمية الموضوعية هو الذي أثار استياء ابن الجوزي؛ فالنص القصصي ينبغي أن يلتزم بما جاء في القرآن والسنة النبوية. وتشكّل نصوص القص بمعزل عن هذه المطابقة الحرفية لا ينظر إليه على أنه تشكّل للعجائبي في سياقات إبداعية وإنما يُنظر إليه على أنه ثقافة العوام الدنيا. فبعد أن كان الحضور في مجالس القاص للمميزين من الناس " تعلّق بهم، أي بالقصاص، العوام والنساء فلم يتشاغلوا بالعلم وأقبلوا على القصص وما يعجب الجهلة، وتنوعت البدع في هذا الفن"[1]. وفصّل ابن الجوزي الحديث في هذه المجالس، وعن متلقيها مما سنعرض له في مبحث تالٍ.

---

[1] كتاب القصاص والمذكرين، ص ١٧٧.

د- أدب العامة/ أدب الخاصة:

شـــكّل خطاب السلطة المحرّك الأكبر لتأريخ رسمي يحضر فيه الخليفة والســـلطان وواعظـــه في حين تغيب العامة ولا تحضر إلا في الأنساق التابعة لهـــذه السلطة. والمتتبع لمرجعيات الثقافة الرسمية يجد أن ذكر العامة غالباً ما يرد في مقابل الملوك الخاصة مكتسباً صيغة اجتماعية عامة فيقال "عامة الخلق وعامـــة الأمم"[(١)]. وقد عرّف الصفدي العامة بأنها "خلاف الخاصة، قبل ذلك، لما كانوا كثيرين لا يحيط بهم البصر فهم في ستر عنه"[(٢)]. وقد عُنيت المصادر القديمـــة ببيان صورة العامة كما هي في الثقافة (العالمة)؛ أي الثقافة الرسمية. ففـــي مقـــابل العالم الفقيه يقع العامي الوضيع[(٣)]. والعامة متهمة دائماً بقصور عقلهـــا وتفاهته لذلك كانت أسرع إلى تلقي الخزعبلات والشعبذات والشطحات علـــى أنهـــا حقائق يقينية لا شكّ فيها. ولذلك وصفهم العتّابي بأنهم بقر أي أن خصائص الجنس العاقل لا تنطبق عليهم أبداً. ففي خبر أورده ابن الجوزي عن العتّابي:" أخبرني المبارك بن أحمد الأنصاري قال: أنا محمد بن مرزوق، قال: أنا أحمد بن علي بن ثابت، قال: أنا الحسن بن الحسين. قال: أنا أبو الفرج علـــي بـــن الحسين الأصبهاني قال: أخبرني الحسن بن علي [ثنا ابن] مهرويه قـــال: حدثني أحمد بن خالد قال: حدثني علاّن الورّاق قال: رأيت العتّابي يأكل خبزاً على الطريق بباب الشام فقلت له: ويحك أما تستحي؟ فقال لي: أرأيت لو كـــنا في دار فيها بقر أكنت تحتشم أن تأكل، وهي تراك؟ قال: فقلت: لا. قال: فاصبر حتى أعلمك أنهم بقر. فقام فوعظ وقص حتى كثر الزحام عليه. ثم قال لهـــم: رُوي لـــنا من غير وجه أن من بلغ لسانه أرنبة أنفه لم يدخل النار. قال:

---

(١) الجاحظ، الحيوان، ج٣، ص٧٨؛ النويري، نهاية الأرب، ج٤، ١٧٤.

(٢) الصفدي، نكت الهميان في نكت العميان، ص١٠.

(٣) أبـــو يعلـــي الفـــرّاء، المعـــتمد في أصول الدين، حقّقه وقدّم له: وديع زيدان حدّاد، دار المشرق، بيروت، ١٩٧٤، ص٢٦.

فما بقي منهم أحد إلا أخرج لسانه يومئ به نحو أرنبته ويقدره هل يبلغها. فلما تفرقوا قال لي العتّابي: ألم أخبرك أنهم بقر[1]؟".

ومـــن الألفاظ التي أطلقت على العامة لفظ (الدَّهْماء)، وهم كما يعرفهم ابـــن منظور " الجماعة من الناس. الكسائي يقال: دَخَلْتُ في خَمَرِ الناس أي في جماعتهم وكثرتهم، وفي دَهْماء الناس أيضاً مثله، وقال:

فَقَدْناك فِقْدانَ الربيعِ وليتَنا فَدَيناكَ مِن دَهْمائنا بأُلوفِ

والدَّهْماء: العددُ الكثير. ودَهْماء الناس: جماعتهُم وكثرتُهم[2]، وقد جاء في وصف ابن الجوزي لطبائع الدَّهْماء أنّ " أكثر الخلائق على طبع رديء لا تقوّمـــه الرياضـــة، لا يـــدرون لماذا خلقوا ولا ما المراد منهم. وغاية همتهم حصـــول بغيـــتهم من أغراضهم. ولا يسألون عند نيلها ما اجتلبت لهم من ذم، يبذلون العرض دون الغرض، ويؤثرون لذة ساعة، وإن اجتلبت زمان مرض. يلبسون عند التجارات ثياب محتال، في شعار مختال، ويلبّسون في المعاملات، ويســـترون الحال. إن كسبوا فشبهة، وإن أكلوا فشهوة. ينامون الليل وإن كانوا نـــياماً بالـــنهار فـــي المعنى، ولا نوم إلا بهذه الصورة. فإذا أصبحوا سعوا في تحصـــيل شـــهواتهم بحـــرص خنزير، وتبصبص كلب، وافتراس أسد، وغارة ذئـــب، وروغـــان ثعلـــب. ويتأسفون عند الموت على فقد الهوى لا على عدم الـــتقوى ذلـــك مـــبلغهم من العلم"[3]. ومن معاني العامة السُوقة، وهم كما قال الحريـــري: " ليسوا أهل السوق، بل هم الرعية وسموا بذلك لأن الملك يسوقهم إلـــى إرادتـــه، فـــيقال رجل سوقة وقوم سُوقة"[4]. ونجد مثل هذا التعريف عند

---

[1] كتاب القصاص والمذكرين، ص١٥٩.

[2] اللسان، مادة (دهم).

[3] صيد الخاطر، ص ٣٦٧.

[4] درة الغـــواص في أوهام الخواص، ط١،تحقيق عرفان المطرجي، مؤسسة الكتب الثقافية، بيروت، ١٤١٨هـــ، ١٩٩٨، ص١٩٨.

الجوهـــري الـــذي عـــدَّ "السُوقة من الناس هم غير السلطان"[1]. وأطلقت على العامـــة أيضـــاً ألفـــاظ كثـــيرة فهم أصحاب الإهانات، وأبناء الأنذال، والسفل، والسقاط، ومنهم الرعاع، والهمج، والغوغاء لأنهم كالجراد إذا ماج بعضها في بعـــض. والغوغـــاء، أهل السفه، والخفة، وهم الأوباش، والطرارون، والغواة، والسفهاء[2].ومن العامة السواد، والنطاف، والتجار، وباعة الطريق يتجرون في محـــتقرات البـــيوع، ومنها الفلاح والحشوة والصناع والباعة ومنها المعلمون، والكـــناس، وبـــائع البطـــيخ، والـــزجّاج، والقصّـــاب، والبقّال، وبائع الجرار، والطبيب[3].

وهذه الرؤية العالمة التي تحقر شأن العامي هي التي جعلت المؤرخين والـــرحّالة العرب القدامى يغفلون عامدين أي تلقٍ لهذه الفئات. إذ إنّ رواياتهم حافلـــة فقـــط بســـير الملـــوك والخلفـــاء والســـلاطين وصراعاتهم السياسية والاجتماعية. وإذا ما جاء ذكر للعوام يكون هذا الذكر مُقدّماً بما يشبه الاعتذار إلى المتلقي الخاص. فالرحّالة المقدسي يذكر في مقدمة كتابه (أحسن التقاسيم)؛ أنـــه لـــن يذكـــر فـــي كتابه صدراً مشهوراً أو عَلَماً أو سلطاناً جليلاً إلا عند ضـــرورة أو خلال حكاية[4]. وإذا ما اضطر للحديث عن شخص خلاف تلك

---

(1) الصحاح، مادة (سوق).

(2) أبو سعد، نصر بن يعقوب الدينوري، التعبير في الرؤيا، أو القادري في التعبير، مخطوط بمـــتحف بغداد، رقم ٥٩٨، نقلاً عن فهمي سعد، العامة في بغداد في القرنين الثالث والرابع الهجريين، ط١، الأهلية للنشر والتوزيع، بيروت، ١٩٨٣.

(3) انظـــر :الطـــبري؛ تـــاريخ الرســـل والملـــوك،ط١، دار المعـــارف،١٩٦٩،ج٨، ص٤٩٦،٤٦٨،٤٤٨، ج٩، ص٣٦٣.

(4) انظـــر : المقدســـي، أحســـن التقاسيم في معرفة الأقاليم، مكتبة المثنى، بغداد، [١٩٠٠]، ص٨.

الفئات المميزة في المجتمع فلن يسميه باسمه، وإنّما سيسميه رجلاً ويذكر محله لئلا يدخل في جملة الأجلة[1].

وفي مقابل العامة تقع الخاصة أو الصفوة والنخبة وعلية القوم. وقد عبّر عبدالحميد الكاتب عن التحول الكبير في الأنساق الثقافية للشاعر والخطيب؛ بعد أن كانا يكتسبان سلطتهما من القبيلة المتحولة إلى سلطة في أواخر العصر الأموي. وقد حدّد عبدالحميد الكاتب الدستور الذي يجب أن يلتزم به كاتب الديوان أي السلطة بوصفه لهؤلاء الكتاب بقوله بأن "بكم ينتظم الملك، وتستقيم للملوك أمورهم، وبتدبيركم وسياستكم يصلح الله سلطانهم، ويجتمع فيئهم، وتعمر بلادهم فموقعكم منهم موقع أسماعهم التي بها يسمعون، وأبصارهم التي بها يبصرون، وألسنتهم التي بها ينطقون، وأيديهم التي بها يبطشون"[2].

وقد شكّل "انتظام الملك" الوظيفة الأولى لهؤلاء الكتاب. وكانت استعانة السلطة السياسية الأموية بكاتب الديوان سعياً منها لتدوين نصوصها؛ أي لممارسة سلطتها الثقافية. ويبدو أن انتصار حملة العلم الشرعي من فئة الفقهاء وأصحاب الحديث في عصر التدوين جعل البون شاسعاً بين عرف السلطة الديني وسنن التدوين وأعرافه "فالتدوين الانتقائي الذي سعت إليه السلطة الأموية لم يخلق خطاباً سلطوياً موحداً، فقد تشكّل إلى جانب هذا التدوين الانتقائي تدوين متسع لنصوص متعددة كانت (السنة) مشكّلها الرئيس. وهذا

---

(1) انظر: المقدسي، أحسن التقاسيم في معرفة الأقاليم، ص٨. ومن أمثلة تقسيم الناس إلى خاصة وعامة ما قام به القاضي النعمان، في افتتاح الدعوة، تحقيق فرحات الدشراوي، الشركة التونسية للتوزيع، تونس، ١٩٧٥. ص٣٠٦؛والمجالس والمسايرات، مطبوعات الجامعة التونسية، تونس، ١٩٧٨، ص ٥٥٦؛ وتقسيم المقريزي في اتعاظ الحنفا بأخبار الأئمة الفاطميين الخلفا، تحقيق محمد حلمي، القاهرة، ١٩٧١، ج٢، ص١٢٦.

(2) انظر: عبدالحميد بن يحيى الكاتب وما تبقى من رسائله ورسائل سالم أبي العلاء، دراسة وإعداد إحسان عبّاس، ط١، دار الشروق، عمان، ١٩٨٨، ص٢٨١.

يعنـــي أنّ خطـــاب الشـــيعة والخـــوارج والقدرية والمرجئة قد أُقصي من هذا التناول. ويعني أيضاً أن خطاب السلطة كان مهدداً. ومن هنا كان سعيها لخلق بلاغة سلطانية/ أدب سلطاني يقف جنباً إلى جنب الخطاب الديني (السني)[1].

وحـــدّد الجـــاحظ أصـــول ثقافة (النخبة)، ومرجعياتها عندما أفرد باباً كاملاً، في الكتاب المنسوب إليه (التاج في أخلاق الملوك)، للحديث عن شروط المســـامر والمـــنادم وأوصـــافهما[2]. وســـيؤكّد الكُتاب بعد الجاحظ هذه الثقافة النخـــبوية التـــي تدور في فلك السلطان[3]. والمنادمة عند الجاحظ يحكمها ذلك الـــتمايز الطبقي الذي ميّز التحول من ثقافة قبلية إلى ثقافة مدينية حضرية. ولا ســـيّما أنّ أخلاق الملوك عند الجاحظ تستمد شرعيتها من آداب ملوك الأعاجم الذيـــن كانـــت لهـــم الفرادة والتميز والأولية فعنهم كما يقول الجاحظ : " أخذنا قوانيـــن الملك والمملكة وترتيب الخاصة والعامة، وسياسة الرعية، وإلزام كل طبقة حظها والاقتصار على جديلتها[4]". ولذلك كان "من أخلاق الملك أن يجعل ندمـــاءه طـــبقات ومراتب، وأن يخص ويعم، ويقرب ويباعد، ويرفع ويضع إذ كانوا على أقسام وأدوات"[5].

---

(١) رضـــوان الســـيد. الجماعة والمجتمع والدولة: سلطة الإيديولوجيا في المجال السياسي العربي الإسلامي، ط١، دار الكتاب العربي، بيروت، ١٩٩٧، "الكاتب والسلطان: دراسة في ظهور كاتب الديوان في الدولة الإسلامية، ص ١٣٣ وما بعدها.

(٢) انظـــر: التاج في أخلاق الملوك، تحقيق أحمد زكي باشا، القاهرة ١٩١٤، ص ١٩، وما بعدها (باب الدخول على الملوك، مطاعمة الملوك، المنادمة، صفة ندماء الملك).

(٣) تدفقت الكتب والكتابات والمدونات كي تكون دليلاً للسمار والمنادمين قبل أن يقدموا إلى الخلـــيفة. انظـــر: على سبيل المثال: ابن النديم، كتاب الفهرست، (أخبار الندماء، والجلساء والأدباء، والمغنين والصفاعنة والمضحكين وأسماء كتبهم، ص ١٥٧ – ١٧٣).

(٤) الجاحظ، كتاب التاج في أخلاق الملوك، مصدر سابق، ص٢١.

(٥) المصدر نفسه، ص ١٩.

وخطـــاب السـلطة، وفقــاً للجـاحظ، هو خطاب يتجاور فيه المقدّس بــالمدنّس. ولكــن لا يعني هذا التجاور إذابة الحدود الفاصلة بينهما؛ فالتراتبية الصـــارمة تقتضـــي وجــود هذه الفوارق التي يحكمها خطاب السلطة الموحّد. ولهـــذا لا ضـــير " أن يحتاج الملك إلى الوضيع للهوه، كما يحتاج إلى الشجاع لبأســـه، ويحـــتاج المضحك لحكايته كما يحتاج إلى الناسك لعظته، ويحتاج إلى الهـــزل كمـــا يحـــتاج إلى أهل الجد والعقل، ويحتاج إلى الزامر المطرب كما يحـــتاج إلـــى العالم المتقن"[1]. وتصبح صفات النديم وفقاً لهذا المنظور الثقافي ثقافـــة تابعة للسلطة؛ فقد رُسِمَ أنموذج هذا التابع السلطاني وحُدِّدت مواصفاته. وتمثّل هذا التابع ثقافة السلطة تمثلاً جيداً مكّنه من إعادة إنتاجها؛ أي أنه مارس على نفسه ما أسماه بييربورديو العنف الرمزي[2].

ونظرة متمعنة في شروط المنادم والمسامر في النسق الثقافي المتحوّل، زمـــن العباســـيين، تدلـــنا على تمكن السلطة من إنتاج خطابات تابعة لها؛ فمن أظهـــر صـــفات الـــنديم عـــند الجاحظ "أن يكون عارفاً بمنازل الطريق وقطع المســـافة، دلـــيلاً بهدايته وأعلامه ومياهه، قليل التثاؤب والنعاس، قليل السعال والعطـــاس، معـــتدل المزاج، صحيح البنية، طيب المفاكهة والمحادثة، قصير المياومة والملايلة، عالماً بأيام الناس ومكارم أخلاقهم، عالماً بالنادر من الشعر والســـائر مـــن المثل، مستطرفاً من كل فن، آخذاً من الخير والشر بنصيب. إن ذكر الآخرة ونعيم أهل الجنة، حدثه، أي الملك، بما أعدّ الله تعالى لأهل طاعته مـــن الثواب فرغّبه فيما عنده؛ وإن ذكر النار، حذّره ما قرب إليها فزهّده مرة

---

(1) الجاحظ، كتاب التاج في أخلاق الملوك، ص١٩.

(2) العـــنف الرمزي، مصطلح استخدمه عالم الاجتماع الفرنسي بيير بورديو ويعني به أنه "فـــي تشكيلة اجتماعية محددة تميل المؤسسات المغلوبة إلى معاودة إنتاج أنموذج التعسف الثقافـــي الغالـــب"، انظـــر: بيـــير بورديو: العنف الرمزي، بحث في أصول علم الاجتماع التربوي، ترجمة نظير جاهل، ط١، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء،١٩٩٤.

ورغّبه أخرى. فإنّ بالملك أعظم الحاجة إلى من كانت هذه صفاته، وبالحرا إذا أصاب هذا أن لا يفارقه إلا عن أمر تنقطع به العصمة، وتجب به النقمة"[1].

وإذا كان عدد كبير من ندماء الملك أو السلطان يلتزمون بخطاب السلطة في المنادمة فإنّ بعض المنادمين وهم قلة كانوا يضعون شروطهم لهذه المنادمة، ولا سيّما إذا كان المنادم من أهل السواد، ولا يستطيع بأية حال من الأحوال التخلي عن طبائعه الفطرية المتأصلة في نفسه لاستعارة قناع آخر لا ينتمي إليه. فمما يروى "أن المعتصم كأن يأنس بعلي بن الجنيد الإسكافي وكان عجيب الصورة، عجيب الحديث، فيه سلامة أهل السواد فقال المعتصم يوماً لمحمد بن حمّاد: اذهب بالغداة إلى علي بن الجنيد، فقل له يتهيأ حتى يزاملني، فأتاه فقال: إنّ أمير المؤمنين يأمرك أن تزامله، فتهيأ لشروط مزاملة الخلفاء ومعادلتهم فقال علي بن الجنيد: وكيف أتهيأ؟ أهيئ لي رأساً غير رأسي؟ أأشتري لحية غير لحيتي! أأزيد في قامتي!! أنا متهيئ وفضلة. قال: لست تدري بعد ما شرط مزاملة الخلفاء ومعادلتهم، فقال علي بن الجنيد: وما هي؟ هات يا من تدري. قال ابن حمّاد: شرط المعادلة الإمتاع بالحديث والمذاكرة والمناولة، وألا يبزق، ولا يسعل ولا يتنحنح، ولا يمخط، وألا يتقدم الرئيس في الركوب إشفاقاً عليه من الملل فلما أكثر عليه في هذا الوصف والشروط قطع عليه كلامه، وقال كما يقول أهل السواد: آه حرها، اذهب فقل له: ما يزاملك إلا من أمّة زانية وهو كشخان، فرجع ابن حمّاد فقال للمعتصم ما قال "فضحك المعتصم وقال: جئني به فجاءه فقال: يا علي أبعث إليك تزاملني فلا تفعل؛ فقال: إنّ رسولك هذا الجاهل الأزعر جاءني بشروط حسّان الشاشي وخالويه المحاكي، فقال: لا تبزق، ولا تفعل كذا، وجعل يمطط كلامه، ويفرقع صاداته، ويشير بيديه ولا تسعل ولا تعطس، وهذا لا يقوم لي"[2].

---

[1] الجاحظ، كتاب التاج في أخلاق الملوك ، ص ٦٩-٧٠.

[2] المسعودي، مروج الذهب، ج٤، ص ٥٦-٥٩، السواد: ما حوالي الكوفة من القرى والرساتيق. وسوادها ما حوالي قصبتها وفسطاطها من قراها ورساتيقها. وسواد الكوفة والبصرة قراهما. لسان العرب، "مادة سود".

وعلى الرغم من ظهور طائفة (المضحكة) في صدر الإسلام والعصر الأموي. إلا إن إضحاكهم لم يتعدَ على الدوائر المحرمة كالدين والسياسة. وإن كانت النوادر المضحكة والأداء المضحك لا يخلو من إقذاع جنسي في كثير من الأحيان. ولعلّ أشعب يُعد أنموذجاً لهذه الطائفة أي المُضحِكة. وقد عرّفه الأبرش الكلبي لهشام بن عبدالله بأنه "مُضْحكة المدينة"[1]. ويبدو أنّ المُضحِك في العصر العبّاسي اقترن اقتراناً كبيراً بالمحاكاة وهي أداء تمثيلي كان يتسم بقدر كبير من التقمص في أداء الشخصيات المقلّدة. وكما في حكاية أبي القاسم البغدادي لم تخرج محاكاة هؤلاء المضحكين عن خصوصية النمط الفردي الذي يرغب المبدع في محاكاته[2]. وقد أُطلقت على هؤلاء المضحكين نعوت عدة منها: المضحك، والمطاليب، والمساخر، وكان لهم في تلك المجالس أرزاق معلومة تجري عليهم[3]. وكانت محاكاة المضحكين عند العباسيين ممتزجة بالنوادر والحكايات الهازلة والخليعة. ووُصِفَ عبُادة المخنّث أنه "كان من أطيب الناس وأخفهم روحاً، وأحضرهم نادرة، وكان أبوه من طباخي المأمون، وكان معه، فخرج حاذقاً بالطبيخ ثم مات أبوه فتخنّث، وصار رأساً في العيارة والخلاعة، فوصف للمأمون، وهو إذ ذاك، حدث فاستحضره فلما وقف بين يديه تنادر وحاكى ومازح فاستطابه المأمون" [4].

---

(١) ابن العماد، شذرات الذهب في أخبار من ذهب، تحقيق مصطفى عبد القادر عطا، ط١، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٩٨، ج١/٢٨٧. وعن أشعب انظر: Franz Rosenthal, Humar In Early Islam, Leiden E.J. Brill 1956.

(٢) عن الحكاية والمحاكاة، انظر: علي بن تميم، السرد والظاهرة الدرامية، ط١، المركز الثقافي العربي، ٢٠٠٣، ص ٣٢-٤٠.

(٣) انظر: القاضي الرشيد الغسّاني، الذخائر والتحف، تحقيق محمد حميد الله، مطبعة حكومة الكويت، الكويت، ١٩٥٩، ص ٢٢٠.

(٤) انظر: الشابشتي، الديارات، تحقيق كوركيس عوّاد، ط٢، مطبعة دار المعارف، بغداد، ١٩٦٦، ص١٨٥.

وتمثّل بعض هؤلاء المضحكين خطاب السلطة الغالبة؛ فعرّضوا بخصوم العبّاسيين من العلويين. وكان عبادة المخنث في اتصاله بالمتوكل مُمثلاً لهذا النوع من التعريض[1]. ومن هؤلاء المحاكين أيضاً الحسين بن شعرة، مضحك المتوكل، وكان قد انضوى إلى أحمد بن محمد ابن المُدبِّر "فحمى به ضياعه وأملاكه، ووقف على استثقال ابن مُدبِّر لأحمد بن طولون، وأخرج حكايته في تزمته وكلامه. فيضحك ابن مُدبِّر ومن حضره، فاتصل ذلك بابن طولون فأحضره ثم قال له: بلغني أنك تتنادر بي، ولك في الناس مندوحة فاحذرني، فإنك إن وقعت لم ينفعك ابن المُدبِّر ولا غيره، فجحد هذا واعتذر إليه منه، ثم انصرف إلى ابن المُدبِّر وقال: يا سيدي لو شاهدت أحمد بن طولون يؤنبني فقال: ما قال لك؟ قال: اصبر حتى أريك صورته ومعاتبته، ثم تلبّس، وجلس يحكيه، ويقتص ما لقيه به"[2]. والحسين بن شعرة في محاكاته لابن طولون لم يقتصر على محاكاة حديثه ومخارج حروفه، وإنما كانت محاكاته شاملة له حتى في هيأته وزيه الذي يتزيا به. وما كان اعتذاره لابن طولون إلا تقية يتستر بها اتقاء غضبه. وبهذا يمثل المحاكي ابن شعرة نمطاً مضاداً لمحاكي السلطة (عُبادة المخنّث). وربّما اتخذ المضحك من إضحاكه واسطة للنقد السياسي عندما يمزج الجد بالهزل، ويعرض بالخليفة في ثنايا الخطاب الساخر. وكان الخليفة يفهم هذا الخطاب دون أن يعترض عليه، ودون أن يصيب صاحبه أدنى عقاب. فقد كان للمعتصم مضحك اسمه إبراهيم يُعرف بالهفتي، فأمر له المعتصم بمال، وتقدم إلى الفضل بإعطائه فلم يعطه شيئاً فبينما الهفتي يوماً عند المعتصم يمشي معه في بستان له، وكان الهفتي يصحبه قبل الخلافة، ويقول له فيما يداعبه: " والله لا تفلح أبداً، وكان مربوعاً

---

(1) ابن الأثير، الكامل في التاريخ، ج ٧، ص٥٥.

(2) أحمد ابن يوسف، المكافأة، تصحيح أحمد أمين وعلي الجارم، المطبعة الأميرية، القاهرة، ١٩٤١، ص١٣٢.

بديـــناً، وكان المعتصم خفيف اللحم، فكان يسبقه ويلتفت إليه، ويقول: مالك لا تســـرع بالمشـــي؟ فلمـــا أكثر عليه في ذلك قال الهفتي مداعباً له: كنت أراني أماشـــي خلـــيفة .. والله لا أفلحـــت أبداً. فضحك المعتصم فقال: وهل بقي من الفـــلاح شيء لم أدركه بعد الخلافة؟ فقال: أتظن أنك أفلحت؟ لا والله مالك من الخلافة إلا اسمها ما يتجاوز أمرك أذنيك إنما الخليفة الفضل؟"[١].

وأمَّـــا المقامة بوصفها نوعا سردياً جديداً فقد نشأت في محضن الأدب الرســـمي وسط احتفاء الثقافة النقدية. وأصبحت المقامة في بعض مقامات بديع الـــزمان الهمذانـــي ذات صـــلة وثـــيقة بالقصيدة المادحة وتطوّرها في الشعر العبّاسي حيث الجاذبية الكبيرة التي تمارسها الحواضر الثقافية آنذاك مثل بغداد وجُـــرجان ونيســـابور وسجســـتان ومـــا حواليها. وكانت رحلة البديع في هذه الحواضـــر أشـــبه برحلة الشاعر المادح الذي يستجدي العطاء؛ فبعد أن غادر بديع الزمان مسقط رأسه، وهو لا يزال شاباً يافعاً في الثانية والعشرين، اتصل بالصـــاحب بن عبّاد في مدينة الري "حيث تزود من ثماره وحسن آثاره"[٢]. ثم تـــرك الصـــاحب إلـــى جُـــرجان التي أقام بها مدة على مداخلة الإسماعيلية، والتعيش في أكنافهم، والاقتباس من أنوارهم. ثم قصد نيسابور فوافاها في سنة ٣٨٢ هـــ "ونشر بها بزه وأظهر طرزه، وأملى أربعمئة مقامة نحلها أبا الفتح الإسكندري في الكدية وغيرها"[٣].

ويرحل البديع إلى خراسان وسجستان وغزنة، ويتصل بأمير سجستان (خلـــف بن أحمد). ويرجح مرغوليوث أن يكون كتاب المقامات كله قد أهدي

---

[١] ابن الأثير: الكامل في التاريخ، ج٦، ص٢٢-٢٣.

[٢] المصدر نفسه، الجزء نفسه، ص ٢٩٥.

[٣] يتيمة الدهر، ج٤، ص٢٩٥.

إلى هذا الأمير[1]. ولا نستطيع أن نؤيد زعم مرغوليوث بإهداء الكتاب بأكمله؛ ذلك أن المقامات المدحية التي وصلت إلينا أربع مقامات هي: المقامة الناجمية، والمقامـــة الخلفـــية، والمقامة النيسابورية، والمقامة الملوكية. وأشاد البديع في هـــذه المقامات الأربع بأنموذج الأمير المعطاء خلف بن أحمد صاحب الأيادي البيضاء حتى شبهه بـــ "كعبة المحتاج"[2]. وانفتحت مقاماته المدحية على تراث شعري رسّخ النموذج النمطي للممدوح وللشاعر المستجدي المادح. وربما كان للبديع مقامات مدحية أخرى في خلف وسواه من الأمراء لم تصلنا؛ إذ يبدو أن مقاماتـــه ورســـائله كانـــت الواسطة التي يستعين بها على بلوغ ثقافة الصفوة والنخبة. ويقول الثعالبي: إنه "لم يبقَ من بلدة من هذه الأنحاء إلا دخلها، وجنى ثمـــرتها، واســـتفاد خيرها وميرتها، ولا ملك ولا أمير ولا وزير ولا رئيس إلا اســـتمطر بـــنوئه، وسرى في ضوئه، ففاز بغرائب النعم وحصل على غرائب القسم، وألقى عصاه بهراة، واتخذها دار قراره، ومجمع أسبابه، واقتنى ضياعاً فاخـــرة، وعاش عيشة راضية. وحين بلغ أشده وأربى على الأربعين ناداه الله فلباه وفارق دنياه سنة ٣٩٨هـــ"[3].

---

[1] انظـــر: فصل مقامة من دائرة المعارف الإسلامية الجديدة. (E12) نشر الفصل ١٩٨٧، ه كـــارل بروكلمان، راجعه وكمّله شارل بلا، تعريب حسناء الطرابلسي بوزويتة، مجلة التقافية عدد٦٢، تونس، ١٩٩١، ص٤٥.

[2] ر: المقامة النيسابورية، مقامات بديع الزمان الهمذاني، شرح محمد محي الدين عبد ص٣٠٩.

لأشعار التي ذكرها البديع على سبيل المثال في المقامة الناجمية:

ستـــانَ أيتهُا الرّاحـــلَةْ	وبحراً يوْم المنى ساحله
ـــدُ أرجان إن زُرتَهـــا	بَواحدةٍ مئةٍ كاملـــةْ
نلُ الأميرِ على ابْنِ العَميدِ	كَفضلِ قُرَيْشٍ علَىَ باهلةْ

ناجمية: مقامات بديع الزمان الهمذاني، ص ٢٨٩، ٢٩٠.

ويــبرز راعي الثقافة الرسمية في مقامات الحريري. ويختلف أصحاب الــتراجم فــي اسم هذا الراعي الذي يكون أنوشروان بن خالد عند البعض[١]. والوزيــر ابــن صدقة[٢] عند البعض الآخر. في حين لم يصرح الحريري في خطــبة مقاماتــه باســم هذا الراعي، واكتفى بقوله بأنه أشار "مَنْ إشارتُهُ حُكْم وطَاعَــتُهُ غُــنْم إلى أن أُنشئَ مقاماتٍ. أتلُو فيها تِلْوَ البديع وإنْ لَمْ يُدْرِكِ الظَّالِعُ شأْوَ الضَّلِيع"[٣]. وما يهمنا في هذا التقديم أنّ أنموذجاً سابقاً يُطلب من الحريري محاكاتــه، وقد رسَّخ هذا الأنموذج الذائقة الرسمية التي رأت في المقامة احتذاءً لتراث القصيدة المادحة. وغابت عن هؤلاء جميعاً الأنماط المخاتلة في مقامات الــبديع حيــث حضــور شخصية المكدي التي تبرز في نسق كرنفالي يُحاكي أدوار الســلطة محاكــاة ساخرة تتخفّى في لبوس بلاغي. وأحسب أن الحريري كــان منتبهاً على هذه الأنماط، ولكنه استمرأ لعبة السلطة البلاغية التي لعبها الــبديع. وهكــذا فبدلاً من الإظهار والكشف كان اللجوء إلى نسق الإضمار. وكأنّ البديع والحريري كانا يريدان لنوعهما السردي الجديد الازدهار والإثمار، وأن يصبح نصاً مقبولاً في المحضن الثقافي العربي الإسلامي[٤].

وقــد تحوّلــت المقامــات عــند بعض المقاميين الذين أتوا بعد البديع والحريــري إلــى مقامــات مدحية خالصة أُنْشِئَتْ للحصول على عطاء أولي الأمــر. ومــن هــذه المقامــات المقامة التي أنشأها عزالدين محمد بن محمد

---

[١] انظــر: يــاقوت الحموي، معجم الأدباء، ترجمة الحريري، ، الشَّريشي، شرح مقامات الحريري، ج١، ص٢٦.

ابن الطقطقي، الفخري في الآداب السلطانية، ص٢٨٦.

[٢] انظر: ابن خلكان، وفيات الأعيان، ترجمة الحريري.

[٣] مقامات الحريري، المقامات الأدبية، ص ٤ .

[٤] ســنناقش هــذا المحــور فــي مبحــث بلاغــة المفارقــة: المقدّس والمدنّس، انظر: ص ٢٤٠ – ٢٤٤.

الوهراني المغربي (ت٥٧٥هـ) يصف بغداد المحروسة وسفرته إليها، ويمدح الخليفة. وهي لا تختلف عن أنموذج القصيدة المدحية في بيان الصعاب التي تجشّمها المادح كي يصل إلى الممدوح طلباً لوصله[1]. "قال الوهراني: " لما تعذّرت مآربي واضطربت مغاربي، ألقيتُ حبلي على غاربي، وجعلتُ مُذهَّبات الشعر بضاعتي، ومن أخلاف الأدب رضاعتي. فما مررتُ بأمير إلا حللت ساحته. واستمطرت راحته، ولا وزير إلا قرعت بابه، وطلبت ثوابه، ولا بقاضٍ إلا أخذت سَيْبَهُ، وأفرغت جيبه، فتقلّبت بي الأعصار، وتقاذفت بي الأمصار، حتى قربت من العراق، وسئمت من الفراق، فقصدت مدينة السلام، لأقضي حَجَّة الإسلام"[2].

وقد استعارت ألف ليلة وليلة منذ نشأتها الأولى قناع السلطة مُمثلاً في الحكاية الإطارية الملوكية لشهريار وشهرزاد. ولكنها عرفت كيف تستوعب التحويلات النصية والإضافات المُدمجة التي تتالت عليها منذ تحوّلها من الدوائر الكتابية وإعادة إنتاجها في الدوائر الشفاهيّة لتتفاعل نصياً مع النص الشعبي من سير وحكايات وقصص ونوادر. وكما كان الإسناد المتخيّل المعزو إلى رواة مزعومين (وهميين) هو حيلة المقامة كي تحظى بصفة النص الثقافي فإن ألف ليلة وليلة تمكّنت بوساطة تمثيلاتها الرمزية ومنظومتها البيانية من التحايل على ثقافة النخبة لاكتساب الشرعية كما سنبين في حديثنا عن بلاغة المقموعين والتمثيلات الرمزية. ويمثل نص السيرة الشعبية الثقافة المغيّبة على الرغم من محاولات بعض النقاد المحدثين إرجاع بعض السير إلى

---

[1] يذكر عبدالفتّاح كيليطو: "إن كلاماً ما لا يصير نصاً إلا داخل ثقافة معينة "فعملية تحديد النص ينبغي أن تحترم وجهة نظر المنتمين إلى ثقافة خاصة؛ لأن الكلام الذي تعتبره ثقافة ما نصاً قد لا يعد نصاً من طرف ثقافة أخرى. الأدب والغرابة، ص ١٣.

[2] منامات الوهراني ومقاماته ورسائله، ص٥.

أصـــولها المتقفة التي انبثقت عنها[1]. ولجأت السيرة الشعبية كذلك إلى الإسناد المتخيّل والتمثيلات الرمزية، وهو ما سنبحثه في المحور التالي.

ثانياً: بلاغة المقموعين والتمثيلات الرمزية:

أ- الحكاية الرمزية والأمثولة الوعظية:

أسّـــس عبد الله بن المقفع (ت ١٤٢هـ) بكتابه (كليلة ودمنة)[2] بلاغة جديـــدة قائمـــة علـــى علاقة (القص/ السرد) بالتمثيلات الرمزية وفقاً لسياسة البلاغة القائمة على التحول. وهو تحول يجعل للإنسان المتلقي حرية الاختيار فـــي الأعمـــال والأفعـــال. ويقـــول ابن المقفع على لسان دمنة: "إنّ المنازل متـــنازعة مشـــتركة علـــى قـــدر المروءة؛ فالمرء ترفعه مروءته من المنزلة الوضيعة إلى المنزلة الرفيعة، ومن لا مروءة له يحط نفسه من المنزلة الرفيعة إلـــى المـــنزلة الوضيعة. وإنّ الارتفاع إلى المنزلة الشريفة شديد، والانحطاط مـــنها هيّـــن كالحجر الثقيل، رفعه من الأرض إلى العائق عسر، ووضعه إلى الأرض هيـــن. فنحـــن أحـــق أن نروم ما فوقنا من المنازل، وأن نلتمس ذلك بمروءتـــنا. ثـــم كيف نقنع بمنزلتنا، ونحن نستطيع التحول عنها"[2]. وتقتضي سياســـة الـــبلاغة كذلـــك ثنائـــية الظاهر/ الباطن. وهي ثنائية اقتضتها بلاغة

---

[1] يقول محمد رجب النجّار في حديثه عن معضلة الانتماء والتأليف في كتاب كليلة ودمنة: " إنّ كـــتاب كلـــيلة ودمنة يعكس، بحكاياته الرمزية (الأليجورية) على لسان الحيوان قصة الصـــراع بيـــن السلطة والثقافة أو بين السيف والقلم آنذاك، ولأن هذا الكتاب ينطوي على غايات سياسية تحريضية، فقد ادعى ابن المقفع أنه نقل هذا الكتاب من الهندية عبر البهلوية أو الـــنص الفارسي المعروف باسم (البانج تنترا أو أسفار الحكمة الخمسة)، ولكن المقارنات النصـــية الحديـــثة بين كتاب كليلة ودمنة (الأصل الهندي) بعد العثور عليه قد أثبتت أن ابن المقفـــع أعاد إنتاج هذا الأصل بروح عربية إسلامية. وبإضافات تزيد على نصف الكتاب". محمد رجب النجّار، التراث القصصي، مجلد ١، ص١١١-١٢٩.

[2] ابن المقفع، كليلة ودمنة، ص١٢٢.

المقموعين التي توسلت بها في سبيل الإبانة فإذا كان "الظاهر مستغنياً بظهوره يمنح نائله لكل من يقاربه في ذاته، فهو لا يعطي سوى القشور التي تلهي. وأمّا الباطن فمستور متأبٍ، يحتاج تعرفه إلى استدلال ومقايسة، وتفسير وتأويل"[1].

وتمثّلت الكتابة الرمزية التي هي بحاجة إلى تأويل لا يعلمه إلا أولو العلم والفطنة في كتابات الحروفيين من الشيعة، وهي كتابة تستلزم الكشف عن مغاليق الحروف وتأويلاتها في سبيل فهمها. أي أنّها كتابة باطنة لا تقوم على ثنائية الظاهر/ الباطن[2]. في حين مثّلت (مرايا الأمراء)[3] عند ابن المقفع في (كليلة ودمنة)، وسهل بن هارون (ت٢١٥هـ) في (النمر والثعلب)، و(الأسد والغوّاص) لكاتب مجهول من القرن الخامس للهجرة، وأمثولات الحيوان في ألف ليلة وليلة، وبعض المنظومات الرمزية في المقامات ثنائية الظاهر/ الباطن. وتُعد (مرايا الأمراء) أدب نصائح يرسّخ سلطة الملك المسندة إلى حق التفويض الإلهي. ويشكّل الحكيم (المثقف) أداة من أدوات الحكم. إذ يقول دمنة: "إن السلطان لا يقرب الرجال لقرب آبائهم، ولا يباعدهم لبعدهم

---

(١) جابر عصفور، بلاغة المقموعين، ضمن المجاز والتمثيل في العصور الوسطى، ط٢، الدار البيضاء، تانسيفت، ١٩٩٣، ص٣٤.

(٢) عن كتابات الحروفيين الشيعة، انظر:حسن طلب، ولكم في القصص حياة: قراءة في تجليات المقدّس والجميل من خلال رمزية الحروف ورمزية السرد. مجلة فصول، م١٢، عدد ٣، خريف ١٩٩٤، ص ص٣٨-٥٥.

(٣) مصطلح (مرايا الأمراء): الجنس الأدبي المعروف (بمرايا الأمراء): تشكّل قصص الحيوان أو القصص على ألسنة الحيوانات جزءاً منه، وهو جنس قديم عرفه الإغريق والفرس والبيزنطيون. واستمدته الثقافة العربية منهم في القرن الثامن للميلاد، أي في حقبة كانت فيها بنيته قد ثبتت، كما أنّ المعالم الفكرية قد صارت جزءاً أساسياً من بنيته بحيث لا يمكن التمييز في كثير من الأحيان بين ما هو نمطي أو كليشيه وبين ما هو رأي الكاتب أو الجامع أو المصنف. عن هذا النوع انظر:
A. K. S. Lambton, Islamic Mirror for Princes in Theory and Practice in Medieval Persian Government, London, 1980, PP 419-442 .

ولكنه ينظر إلى ما عندهم وما يحتاج فيه إليهم"[1]. ويقول الغوّاص في (حكاية الأسـد والغـوّاص): "وقد قالت الحكماء: شيئان لا يصلح أحدهما إلا بالانفراد، والآخـر لا يصلح إلا بالاشتراك: المُلك والرأي. فكما أن المُلك لا يصلح إلا بالانفـراد، وكذلك الرأي لا يصلح إلا بالاشتراك"[2]. بيد أنّ التحوّل الذي كان يسـعى المـثقف إلى إحداثه انتهى بقتل دِمنة على يد السلطان. ونجا مرزوق ثعلـب سَهل بن هارون بعد أن أثبت أنه لم يكن له تأثير على الذئب الذي عمل مستشـاراً له. وعـاد الغوّاص إلى عزلته قانعاً بأن يبقى على قيد الحياة، وأن يموت بعد ذلك ميتة طبيعية[3].

ووظّفت ألف ليلة وليلة أمثولة الحيوان الوعظية (Fable) التي وردت فـي حكاية المفتتح، ووردت كذلك متضمنة في بعض حكايات الليالي كما أنها امـتدت لتشـكّل مفصـلاً سـردياً رئيسـاً في حكاية (الملك شمّاس والوزير جليعاد)[4].

وترد أمثولة الحيوان الأولى في ألف ليلة وليلة على لسان الوزير (والد شـهرزاد). ويكـون تداخل الحكايات الثلاث (حكاية الحمار والثور، وحكاية الـتاجر وزوجته، وحكاية الديك والكلب) في سياق تحذير شهرزاد من زواجها مـن شهريار. فقد كان استماع التاجر إلى حوار الديك والكلب سبباً في إنقاذه من موت محتوم إذا ما أفشى سره (معرفته لغة الحيوان التي مكنته من معرفة مـا يدور بين الحمار والثور). وفي الأمثولة الأولى تُحذّر شهرزاد من إفشاء معرفـتها الجلـيلة بعد أن "قرأت كتب التواريخ المتعلقة بالأمم السالفة والملوك

---

[1] كليلة ودمنة، ص ٥٣.

[2] حكايـة الأسد والغواص، حكاية رمزية عربية من القرن الخامس للهجرة، تحقيق رضوان السيد، ط١، دار الطليعة، بيروت، ١٩٧٨، ص٥٣.

[3] انظـر: سـهل بـن هارون، حكاية النمر والثعلب، حققّها وقدّم لها وترجمها، عبد القادر المهيري، منشورات الجامعة التونسية، تونس، ١٩٧٣.

[4] ألف ليلة وليلة، ج٢، ص٤٦١-٥٠٣.

الخالية والشعراء"[1]. ويكون رد شهرزاد على والدها أنها تصر على زواجها من هذا الملك فإمّا "أن تعيش وإمّا أن تكون فداءً لبنات المسلمين"[2]. وشهرزاد في هذا الرد لا تفترق عن بيدبا الحكيم عندما قال لتلامذته: "رأيت أن أجود بحياتي فأكون قد أتيت فيما بيني وبين الحكماء بعدي عذراً"[3]. كما نادى إخوان الصفا بأن يكون الساعي لما يتصدون له مخلصاً حتى الموت؛ "فملاقاة الموت في سبيل صلاح الإخوان هو الجهاد الصحيح، وهو تذكير ضمني بفعل التضحية الذي قام به الأئمة من قبلهم، وعلى رأسهم من يجود بنفسه صيانة لرعاياه"[4].

ولم تشترط شهرزاد قارئاً مثالياً، ولم تفرض شروطها لقراءة المحكي السردي على الملك شهريار على النقيض من (كليلة ودمنة) التي افترضت وجود قارئ (متعالم) يكون له وحده الحق في فك مغاليق النص واستكشاف نصوصه، وهي معرفة مقصورة على الخاصة دون العامة/ العوام.

ونقرأ في (كليلة ودمنة): " ينبغي للناظر في كتابنا هذا ألا تكون غايته التصفح لتزاويقه بل يشرف على ما يتضمن من الأمثال حتى يأتي عليه إلى آخره، ويقف عند كل مثل وكلمة ويعمل فيها رويته ....، ويجب على قارئ هذا الكتاب أن يديم النظر من غير ضجر ويلتمس جواهر معانيه، ولا يظن نتيجته إنما هي الإخبار عن حيلة بهيمتين أو محاورة سبع لثور، فينصرف بذلك عن الغرض المقصود"[5].

ونقرأ في رسالة الحيوان، لإخوان الصفاء:

---

[1] ألف ليلة وليلة، ج١، ص٥.

[2] المصدر نفسه، الجزء نفسه، الصفحة نفسها.

[3] كليلة ودمنة، ص٣٨.

[4] رسائل إخوان الصفاء، وخلان الوفاء، ط١، منشورات عويدات، بيروت، ١٩٩٥.

[5] كليلة ودمنة، ص ص ٨٣-٨٤.

"أعلــم أيها الأخ إنا قد بينا في هذه الرسالة ما هو الغرض المطلوب، ولا تظن بـــنا ظن السوء. ولا تعد هذه الرسالة من ملاعبة الصبية، ومخارقة الإخوان، إذ عادتـــنا جارية على أن نكسو الحقائق ألفاظاً وعبارات وإشارات كيلا يخرج بـــنا عمـــا نحن فيه، وفقكم الله لقراءتها واستماعها وفهم معانيها، وفتح قلوبكم، وشرح صدوركم، ونوَّر بصائركم لمعرفة أسرارها، ويسَّر لكم العمل بها"[١].

وتكـــون أمـــثولات الحيوان الواردة في الليالي على لسان شهرزاد بنى ســـردية محددة متماسكة قائمة على التراسل والتداعي. وتتميز أمثولة الحيوان الأولى الواردة على لسان والد شهرزاد (بالاقتصاد السردي)؛ إذ لم تتجاوز هذه الأمـــثولة ثـــلاث حكايات متداخلة في حين تمتاز سائر أمثولات شهرزاد بأنها مركـــبة قائمـــة علـــى تعدد الراوي في حين يكون المروي له واحداً. وعلى النقـــيض مـــن الحكايات السردية الأخرى الواردة في الليالي، التي تستمد قوتها من صراعها مع الزمن "فالتوقف عن السرد يعني موت الراوية شهرزاد "، فإنَّ الأمـــثولات الـــواردة في الليالي تستمد قوتها من تأثيرها على المتلقي. وذلك عائد إلى طبيعتها التكرارية أو السرد التكراري[٢].

ويمكـــن أن نصـــنف أمثولات الحيوان الواردة في الليالي إلى صنفين: الصنف الأول هو الحكايات الواردة من الليلة السادسة والأربعين بعد المئة إلى اللـــيلة الثانـــية والخمســـين بعد المئة إذ ترد الأمثولات في سياق ينفصل عن الـــتفريع الـــذي يمـــيز ســـرد الليالـــي. وتبدأ هذه الأمثولات بطلب من الملك شهريار:

- "ثـــم أنَّ الملـــك قـــال لشـــهرزاد: أشـــتهى أن تحكـــي لي شيئاً من حكاية الطيور"[٣].

---

(١) رسائل إخوان الصفاء، ج٢، ص٣٧٧.

(٢) Ferial Jabouri Chazoul, The Arabian Nights, A Structural Analysis, P 107

(٣) ألف ليلة وليلة، ج١، ص٣٠١.

- "فقال لشهرزاد: "ما أحسن هذه الحكايات. هل عندك شيء مثلها من الخرافات"؟[١].

- "فقال الملك: يا شهرزاد والله، إن هذه حكاية مليحة، فهل عندك حديث في حسن الصداقة والمحافظة عليها عند الشدة في التخلص من الهلكة"[٢].

والحكايات الواردة في هذا الصنف هي (حكاية الطيور والوحوش مع ابن آدم)، و(حكاية طير الماء والسلحف)، و(حكاية الثعلب والذئب)، (حكاية الفأرة وبنت عرس)، (حكاية السَّنور والغراب)، (حكاية الثعلب والغراب)، و(حكاية القُنفذ والورشان)، و(حكاية القرد والرجل السارق). وتصدر هذه الحكايات عن مجاز (الحذر). وتصبح الأبيات الشعرية الواردة فيها دوالاً بيانية مطلقة على الحذر وسوء الظن بالآخرين. إذ ينجو الغراب من الثعلب بحسن فطنته وسوء ظنه بالآخرين في حين تقع الفأرة ضحية حسن النية بجارتها بنت عرس. كما أنَّ هذه الحكايات ترسخ مقولة القضاء والقدر "لأنه لا ينفع الحذر من القدر"[٣]. ولذا وقعت البطة على الرغم من حرصها على النجاة في شرك الصياد، ووقع (العصفور الوزير) في الشرك أيضاً[٤].

أمَّا الصنف الآخر من أمثولات الحيوانات فيمتد من الليلة المئة التاسعة إلى الليلة الرابعة والعشرين بعد المئة التاسعة. وهي تُروى على ألسنة عدة شخصيات في حكاية مفردة هي حكاية (الملك جليعاد). ويكون ورود هذه الأمثولات في سياق الجدل الحكائي الهادف إلى إثبات فكرة أو تخطيء سلوك، أو تدعيم موقف من المواقف. وينبني هذا الصنف في الغالب على قاعدة القياس التشبيهي الممتد؛ فيستوفي أغراضاً بيانية تتخطى نطاق الجملة الكلاسيكية الضيقة إلى المبنى النصي المفتوح الذي يحقق مقاصد "التوضيح"

---

(١) ألف ليلة وليلة، ج١، ص٣١٨.

(٢) المصدر نفسه، ج١، ص٣١٥.

(٣) المصدر نفسه، ج١، ص٣٢٠.

(٤) انظر: المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

و"التزويق" و"الترويج" و"التشويق"[1]. والأمثولات في هذا الصنف هي كالتوالي: (حكاية السنور والفأر)، و(حكاية السمكات)، و(حكاية الغراب والحية)، و(حكاية حمار الوحش والثعلب)، و(حكاية الغراب)، و(حكاية العنكبوت)، و(حكاية الثعالب والذئب)، و(حكاية الدُّراج والسُّلحف).

وتمتاز حكاية (الملك جليعاد والوزير شمَّاس)، بأن الأمثولات الواردة فيها، كما أشرنا، لها وظائف متعددة. وهي جميعها تشكّل أنموذجاً لإصلاح المثقف الحكيم في مواجهة السلطة. وتبدأ الأمثولة الأولى في هذه الحكاية في تأويل المفسِّر (معبّر الأحلام)، الحلم الذي رآه الملك جليعاد. ويقوم تأويل هذا المصنف على وظيفة استباقية (تنبؤية). فهو كي يفسر للملك أنه سيأتيه غلام وارث لملكه، ولكنه سيكون جائراً يستعين بحكاية (السُّنور والفأر). فالملك الذي سيأتي سيخون العهود. وهو يتماثل بهذا مع السُّنور الذي غدر بالفأر فنال عقابه. والوزير شمَّاس كان يعلم تفسير هذا الحلم ولكن خوفه من السلطة هو الذي جعله يخفي نصف التأويل مُظهِّراً الجزء الذي سيسر الملك[2].

وتتعقد العلاقة مع السلطة عندما يأتي الملك الشاب. وتصبح حكاية (الثعالب) الواردة على لسان الوزير (شمَّاس) للملك الجديد (الطاغية وردخان) تأكيداً لأحقية الملك في السلطة عندما يلتزم بالعقد الاجتماعي مع مواطنيه. إذ تقول الثعالب: " نخاف أن يبغي بعضنا على بعض، ويميل القوي بقوته على الضعيف فيهلك الضعيف منا، فينبغي لنا أن نطلب حكماً يحكم بيننا، ونجعل له نصيباً فلا يكون للقوي سلاطة على الضعيف"[3].

---

[1] فريال جبوري غزول، قصص الحيوان في موروثنا الشعبي وتراثنا الفلسفي، مجلة **فصول**، العدد ٣، خريف ١٩٩٤، ص١٤٤.

[2] انظر: ألف ليلة وليلة، ج٢، ص٤٦٢.

[3] المصدر نفسه، (حكاية الثعالب)، ج٢، ص٤٨٩.

وقد نجحت شهرزاد بذكائها في جعل أمثولة الحيوان حمولة معرفية دلالية تعرض لمجتمع السلطة برموزها الحيوانية (ذئب وأسد وثعلب). وتصبح أحكام العلاقة بين السائس والمسوس في التزامها بالعقد الاجتماعي هي المشكّلة للمجتمع الذي يسعى المصلح والمثقف (شهرزاد والوزير شمّاس) إلى تحقيقه. وقد نجح هذا المشروع الإصلاحي عندما ثاب (ورد خان) إلى رشده، ورجع عن غية وتماديه، واعترف للوزراء والحكماء الذين قتلهم بالفضل. ونجح هذا المشروع أيضاً في صورة التحول الكبير الذي طرأ على شهريار عند استماعه لحكايات الليالي واعترافه لشهرزاد الحكيمة المثقفة بأنها غيّرت رؤيته للعالم وللأشياء. ومحور نجاح الليالي أنها تعايشت مع رموز السلطة، ولم توجه نقداً مباشراً لها كما فعل ابن المقفع على سبيل المثال في (كليلة ودمنة)[1]، وإنّما كان نقدها مبطناً مُوجَّهاً للدهر والزمان والإيمان بحتمية القضاء والقدر.

ولجأت المقامات أيضاً إلى خلق منظومتها الرمزية. ففي مقامات ابن ناقيا يأتي الحديث عن محاكاة نماذج من قصص الحيوان واستلهامها على لسان المؤلف الذي يقول: "هذه حكايا أحسنا العبارة فيها. وهذّبنا ألفاظها ومعانيها وقد سلك بعض المتقدمين هذا المذهب في مثلها ... وإنما وسمتها باسم مستعار على عادة الشعراء من تشبيب القاصد والحكماء في وضع الحكمة على ألسنة البهائم. وليس ذلك بمحظور وإنما هو تصرف في العبارة وراحة من تعب الجد إلى ملح البلاغة. وقد قال بعضهم جد الأدب وهزله معاً جد. وكان ابن عَبَّاس رحمه الله إذا أكثر من الجد قال: أحمضوا يريد الأخذ من طرف الأحاديث كما تتمرأ الإبل بالحمض إذا بشمت الكلأ"[2].

---

[1] انظر: ابن المقفع، كليلة ودمنة.

[2] مقامات ابن ناقيا، ص١٢٣.

وتـــبدو الرغبة في المحاكاة واضحة عند ابن ناقيا، فلدينا نماذج سابقة تحـــيل مقامـــات ابـــن ناقيا على "حكمة وَضِعَتْ على ألسنة البهائم". ومن قام بوضـــع هذه الحكمة هم الشعراء والحكماء؛ أي الثقافة العالمة. وجعل ابن ناقيا محاكاته لهذه النماذج مفتوحة فهي لن تقتصر على أنموذج واحد فقط مثل كليلة ودمـــنة فـــي (دعـــوة الأطباء)، وإنَّما ستتجاوز ذلك إلى نماذج مفتوحة. وقد استعار ابن المقفع ما وُضِعَ على ألسنة البهائم والطير في خلق منظومة رمزية لنص مضاد للسلطة، وكان كتاب (كليلة ودمنة) أول نص مُدوَّن لهذه الحكايات والخـــرافات فـــي إطـــار الثقافة العربية. بيد أن محاكاة ابن ناقيا تبدو مخاتلة بعـــض الشيء؛ فالمنظومة الرمزية فيها تبدو ظاهرياً مجرد مشابهات سطحية واســـتعارات ســـاذجة لموروث العرب من حكايا الحيوان. فابن ناقيا يقول في مستهل تقديمه لمقاماته: "وقد ورد من أمثال العرب ما يستحيل في الحقيقة على مـــا استعمل له، ولا يسمى ذلك كذباً"[1]. ويأتي تأكيده وجوب المطابقة الحقيقية بيـــن المُؤَّول والمؤول له؛ إذ يحيل على ما ورد في كتاب (الكامل) على لسان ولد الضب يخاطب أباه[2]:

" قد هدَّموا بيتَك لاَ أَبالكا وزَعَموا أنَكَ لاَ أخَالكا

وَأَنَا أَمْشِي الدأَلا حَوَالكَا "

ولا تظهـــر في (مقامة الضب) أية منظومة رمزية؛ فهذه المقامة تدور أحداثهـــا حول وفود بدوي على اليشكري، بطل المقامات في الصحراء. فيقنع اليشـــكري الوافـــد البدوي بأكل الضب، ويزين له ما يجده الإنسان من لذة في ذلـــك. ولا تعدو المقامة أن تكون مجرد استعراض لمعجم لغوي خاص بألفاظ الصـــحراء. بـــيد أن حديـــث ابن ناقيا عن اختلاط الجد بالهزل (أو الخطاب

---

[1] مقامات ابن ناقيا، ص ١٢٣.

[2] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

الكرنفالـــي)، وفقـــاً لتعبير ميخائيل باختين[1]، يبرز في سائر المقامات الأخرى التـــي ينتهك فيها اليشكري المحظور الديني والاجتماعي. ففي المقامة السادسة يدخل الراوي وهو أحد المتكلمين في مواجهة صريحة مع اليشكري عندما رآه يشـــرب الخمـــر ويجاهر بآرائه الملحدة. وعندما يحاول المتكلم أن يصحح له عقـــيدته يـــرد علـــيه اليشـــكري: "دعنـــي مـــن خـــرافات المتكلمين وأقاويل المشرعين!"[2]

والمحاكـــاة كما أراد ابن ناقيا بيانها كانت ملتبسة عنده، وهذا ما جعله يقـــيدها بنماذج سابقة لم يستطع تمثّلها. ولهذا توخى أن تكون المحاكاة بمعنى المطابقـــة الحقيقية للوقائع. وعندما استعار ابن ناقيا مقامة (الضب) كي تكون تمثيلاً رمزياً لم تغادر هذه المقامة الحيز اللغوي. في حين أنه عندما ابتعد عن الرغـــبة فـــي المحاكاة حسب مفهومه الملتبس استطاع أن يخلق من اليشكري بطـــلاً منـــتهكاً يجـــتمع فـــيه الجد والهزل على نحو يذكرنا بحكاية أبي القاسم البغدادي.

ووظّـــف السيوطي (ت٩١١هـــ) المنظومة الرمزية في ثلاث من مقاماتـــه وهـــي (مقامـــة الرياحيـــن) و(المقامة المسكية) و(المقامة الياقوتية). واتخذت هذه المقامات الثلاث شكل المناظرة. وتوسل السيوطي أن يفضح بها آلـــيات الســـلطة القمعية في مجتمعه؛ أي سلطة المماليك الجراكسة. ولذا كان الموضـــوع الجـــامع بين هذه المناظرات قضية الحكم ولمن يكون. ففي مقامة

---

(١) الخطـــاب الكرنفالـــي أو الكرنفال: "موقف من العالم تشيع فيه العلاقة الحرة البعيدة عن الكلفـــة. فالكرنفال يقرب ويوحد ويربط ويقرن المقدّس بالمدنّس والسامي بالوضيع والعظيم بالتافه والحكيم بالبليد ... إلخ". ميخائيل باختين، شعرية دوستويفسكي، ترجمة جميل نصيف التكريتي، مراجعة حياة شرارة، ط١، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٦، ص١٨٠.

(٢) مقامات ابن ناقيا، ص١٤١.

(الرياحيـــن) تجتمع العساكر عساكر الرياحين لاختيار من هو أحق بالملك ومن تكـــون له الإمـــرة علـــى الـــبوادي والحواضر. فجلس الريّان لحضور فصل الخطـــاب. فـــتحدث الورد والنرجس، والياسمين، والبان، والنسرين، والبنفسج والآس، والـــريحان. وكل صنف من هذه الرياحين يدلل على جدارته وأحقيته بـــالملك. وتنتهـــي المناقشـــة بين الرياحين فيتفق أهل الرأي على اختيار حكم عـــدل، فيخـــتارون رجـــلاً عالمـــاً بالأصول والفروع، محيطاً بأغلب الفنون، ويذكـــرون له قضـــية الخـــلاف. فيكون جوابه "ليس أحد منكم مستحقاً عندي للملـــك"[١]. ويـــرى أن الفاغـــية[٢] هي الصالحة لهذا الأمر لأنها كانت أحب الرياحيـــن إلـــى ســـيد البشـــر. والرمز في المقامة واضح فالرياحين (الدال) ومدلولها هو أمراء المماليك المتصارعين على الحكم في حين يرمز السيوطي للفاغية المستحقة للحكم بالخليفة العبّاسي.

ولا تخـــتلف المقامتان (المسكية) و(الياقوتية) عن مقامة (الرياحين) في الرمـــز. فقد اختار السيوطي في المقامة المسكية أربعة من أمراء الطيب هم: المســـك والعنـــبر والزعفران والزباد وأجرى بينهم مفاخرة[٣]. أمّا في المقامة الياقوتية فقد كانت المفاخرة بين سبعة من اليواقيت[٤].

ولـــم يلجـــأ السيوطي إذن في هذه المقامات إلى توظيف سياق البلاغة القائمـــة على التمثيل الرمزي الذي يحتاج إلى استكشاف لعبة الظاهر/ الباطن. وربّمـــا كانـــت نزعته إلى الإفصاح والإظهار سبباً في كون مقاماته، ولا سيّما

---

[١] شرح مقامات السيوطي، تحقيق سمير الدروبي، ج٢، ص٤٧٢-٤٧٣.

[٢] الفاغـــية: نـــور الحـــناء خاصة، وهي طيبة الريحة تخرج أمثال العناقيد وينفتح فيها نور صغار. اللسان مادة (فغا).

[٣] انظر:شرح مقامات جلال الدين السيوطي، مصدر سابق، ص١٠٨٢- ١١١١.

[٤] انظر: المصدر نفسه، ص ص ١١٤٠-١١٧١.

المقامـــات الـــنقدية تميل إلى المجاهرة والكشف مبتعدةً عن التأويل والمراوغة السّردية ينضاف إلى ذلك علاقته بأقطاب السلطة في عصره[1].

ب- بلاغة المفارقة: المقدس والمدنس:

تقـــوم مقامـــات البديع والحريري على بنية المفارقة ممثلة في شخصية المكـــدي (أبـــي الفتح الإسكندري، وأبي زيد السروجي). فقد شكّل البديع بطله المكدي من تراث المكدين والسؤال والشطار والصعاليك والمعوزين، فلم تخرج ملامـــح بطله في مقاماته جميعاً عن "ذلك الرجل الذكي البليغ، حاضر البديهة، واسع المعرفة غزيرها، يأخذ من كل علم بطرف، وربّما بنصيب وافر، حاضر

---

[1] أقطاب السلطة: توطدت علاقة السيوطي بالخلفاء العباسيين بمصر فهو يقول في ترجمته لخلـيفة عصره المتوكل على الله عبد العزيز(ت٩٠٣هـ). "وألفت برسمه كتاب (الأساس في فضل بني العبّاس) وكتاب (رفع الباس عن بني العبّاس) أبقاه الله بقاءً جميلاً وأدامه على ربــاع المسلمين ظلاً ظليلاً". السيوطي، حسن المحاضرة في تاريخ مصر والقاهرة، تحقيق محمـــد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، ١٩٦٧، ج٢، ص٩٢. وفي ســنة (ت٨٩١هـــ) قـــرر الســـيوطي في مشيخة البيبرسية ويمسعى من الخليفة المتوكل عـــبد العزيـــز (ابـــن إيـــاس، بدائع الزهور، تحقيق محمد مصطفى، ط٢، دار إحياء الكتب العربـــية، القاهـــرة، ١٩٦٣، ج٣، ص ٢٢٨). وأرجع السيوطي عظمة مصر وقوتها إلى كونهـــا دار الخلافـــة "، قائلاً: "واعلم أن مصر من حين صارت دار الخلافة عظم أمرها. وهـــذا سر من أسرار الله أودعه الله في الخلافة النبوية". حسن المحاضرة، ج٢، ٩٤، انظر أيضـــاً: الســـيوطي، تـــاريخ الخلفـــاء، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار نهضة مصر، القاهرة، ١٩٧٦. أمّا عن علاقته بالمماليك فقد ألف السيوطي كتاباً أسماه "ذم زيارة الأمراء" انظـــر: حســـن المحاضـــرة: ج١، ص٣٤٢. وتوجـــد للســـيوطي رسالة بعنوان (الرسالة الســـلطانية) كتبها لما استدعاه الأشرف قايتباي للتردد إليه وامتنع من ذلك فوشى به أعداؤه عـــند الســـلطان، وادعوا أنه لا مستند له في الامتناع عن الاجتماع بالسلطان وأرسلها إليه فترك طلبه. (الرسالة السلطانية) مخطوط المكتبة الوطنية بباريس، رقم٢/٣٥٢١. نقلاً عن سمير الدروبي، شرح مقامات جلال الدين السيوطي، مقدمة التحقيق.

النكتة، عميق السخرية، واسع الحيلة، قادر على التشكّل، يجيد التخفي، بضاعته فـــي الأغلب الأعم لسانه، يجيد النظم والنثر، وهما وسيلته إلى الكدية، قلب له الدهـــر ظهـــر المجـــن فـــإذا هـــو بعد غنى مفتقر"[1]. وقد وصف أبو الفتح الإسكندري نفسه بأنه مثل "القلمون ثوب، في كل لون يكون"[2].

والمقامة البديعية والحريرية تستلهم سمة المفارقة بين الإسناد الشرعي (الوهمي) الذي يحيل المقامة على شكل الحديث النبوي وبين مضمون المقامات الـــذي يدعـــو لقلب منظومة القيم الراسخة وتأسيس قيم جديدة[3]. وبهذا تكون المقامة جنساً أدبياً مضاداً للحديث النبوي.

وتـــتجلى مفارقة (الظاهر/ الباطن) أو تضاد (المخبر/ المظهر) حسب تعبـــير دي ســـي. ميومـــيك[4]. فـــي بعض مقامات البديع، ولعلّ من أبرزها (المقامـــة الخمـــرية). ففي هذه المقامة تتبدل شخصية المكدي وتتحول حسب تحـــول الشخصـــية وانتقالاتها في فضاءات الأمكنة. ويروي عيسى بن هشام حادثـــة حصـــلت له فـــي شبابه في مجلس لهو ومجون عندما نفد الخمر فقرر صـــحبه (الـــندامى) الحج إلى الحانة ليتزودوا، وعندما كانوا في الطريق إليها

(١) إبراهيم السعافين، أصول المقامات، ص١٥٧.

(٢) مقامات بديع الزمان الهمذاني، ص٩٣، (المقامة الكوفية).

(٣) يقول جيمس مونرو: "إنّ هذا الإسناد وسوسة بمفارقة غاية في الأهمية، مفارقة يقصد بها إثارة الشكوك سواء بين أهل السنة أو أهل الشيعة حول نص المقامات. بين أهل السنة لأن الإسناد فيها، أي المقامة، قصير بدرجة كبيرة، وبين أهل الشيعة لأنها لا ترجع النقل إلى أي مـــن الأئمـــة المعترف بهم. وهكذا فكل ما تمدنا به هو إسناد يحاكي شكل الحديث محاكاة هزلـــية وفـــي الوقـــت نفسه تحذرنا من قبولها بمرجعية أخلاقية أو دقة تاريخية". فن بديع الزمان الهمذاني، ترجمة أنيسة أبو النصر، **مجلة فصول**، خريف ١٩٩٣، ص١٥٦.

(٤) دي. سي ميوميك، المفارقة، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة، موسوعة المصطلح النقدي، ص ٥ وما بعدها.

سـمعوا صوت أذان الفجر فاضطروا للصلاة، ودخول المجلس والوقوف خلف الإمام. وعندما يشم الإمام رائحة "أم الكبائر" يكشف أمرهم ويضربهم بالأحذية فيفرون ناجين بأنفسهم. ويفاجأون أن الإمام هو أبوالفتح الإسكندري فيستغربون أمـره وتنسكه، ويتمنون الهداية مثله. وفي اليوم التالي يخرج هؤلاء الشباب إلـى الحانة من جديد، فتخبرهم الساقية عن شخص يعب الخمر، ويقول الشعر، ويغنـي لها متملقاً إياها مدعياً أنه من أصل شريف. ويكتشف صحبه الندامى أنهم أمام الإمام (أبي الفتح الإسكندري)، الغيور على حرمة المسجد! وينهي أبو الفتح الإسكندري هذه المقامة بأبيات يحاول فيها أن يبرر سلوكه المفارق[1]:

ساعةً ألزمُ محرا بـاً وأخرى بيتَ حانْ

وكَـذا يفعلُ مَنْ يَعْقِلُ فـي هـذا الزمـانْ

وتقوم المفارقة في هذه المقامة على تضاد (المخبر/ المظهر) أو (مزاج المفارقـة). فصـاحب المفارقـة هو أبو الفتح الإسكندري الذي ينتحل سَمْت الخطـاب الدينـي (المقدس) في فضاء ديني (مقدّس) أيضاً (المسجد). وعندما ينـتقل إلـى فضاء آخر (غير مقدّس أي الحانة) يصبح خطابه منسجماً مع هذا الفضـاء الجديد. فالحانة تقرن المقدّس بالمدنّس في حين يكون فضاء المسجد فضـاءً تـتجلى فيه كافة أشكال التراتب الاجتماعي الذي يستعين بالدين لتأكيد مفردات خطابه[2].

وفـي بنـية المفارقة السردية لدينا مفارقة؛ فالراوي يبدو في كل مقامة جاهلاً بما ينتظره وهو ما يفضي به في بعض الأحيان لأن يكون ضحية خداع الـبطل وتضـليله ، "فـيعمل موقـف الـتعرّف على إزالة الضرر الذي لحق بالراوي، عندما يعرف أن المخادع صاحب قديم معروف جيداً له"[3].

---

(1) مقامات بديع الزمان الهمذاني، ص ٣٣٦-٣٣٧.

(2) انظر: مفهوم الكرنفال عند: ميخائيل باختين، شعرية دوستويفسكي، ص ١٥٨-١٥٩.

(3) عبد الله إبراهيم، السردية العربية، ص٢٣١.

وتبرز مفارقة المخبر/ المظهر في المقامة (الأصفهانية) للبديع؛ إذ يحتال الإمام بحيلة للاستيلاء على أموال المصلين، ويتوسل بالحلم/ الرؤيا لإقناع المتلقين بأن مصدر الحلم الرسول (صلى الله عليه وسلم) الذي لقنه دعاء، وأوصاه أن يبلغه أمته، فيكتب (الإمام) بالمسك على الأوراق ويبيعه للمصلين. وعندما يتعجب عيسى بن هشام من هذه الحيلة يبتسم له أبو الفتح الإسكندري قائلاً[1]:

النَّاسُ حُمُرٌ فجوِّزْ وابْرُزْ عَلَيهِمْ وبَرِّزْ
حتَّى إذَا نِلْتَ مِنْهُمْ مَا تشتَهيهِ فَفَروزْ

ويقوم الإمام (المزعوم) في هذه المقامة بقلب القيم الدينية داعياً إلى قيم أخرى تناسب التحول الحاصل في الأنساق الثقافية.

ولا تختلف المقامة (الصنعانية) للحريري في مفارقة المخبر المظهر عن (المقامة/ الخمرية) للحريري. ففي هذه المقامة يعظ أبو زيد السروجي جمعاً من الناس تحلقوا حوله في صنعاء يذكرهم بالموت واليوم الآخر والابتعاد عن ملذات الدنيا ومشاغلها. ويتظاهر بالغضب عندما يجزل له الحاضرون العطاء. وعندما يختلي بنفسه في مغارة، وينتقل من فضاء الحلقة الديني إلى فضاء آخر مغاير هو فضاء الباطن (المغارة) يفاجئه الحارث بن همّام، وقد رآه يلتهم الطيبات ويقبل على المحرمات (شرب الخمر)، قائلاً له: " أيا هذا أيكون ذاك خبرك، وهذا مخبرك " فزفر، أي أبا زيد السَّروجي، زفرة القيظ، وكاد يتميز من الغيظ، ولم يزل يحملق إليه حتى خفت أن يسطو على الحارث فلما أن خبت ناره، وتوارى أواره أنشد شعراً[2]:

---

(١) انظر: المقامة الأصفهانية، مقامات بديع الزمان الهمذاني، ص٦٥.

(٢) انظر: مقامات الحريري، المقامة الصنعانية، ص١٥-١٦ (دي ساسي). وتبرز عند البديع أنواع مختلفة من المفارقات منها: المفارقة اللفظية، وهي في أبسط تعريف " لها شكل من أشكال القول يُساق فيه معنى ما، في حين يقصد منه معنى آخر. وغالباً ما يكون مخالفاً للمعنى السطحي الظاهر "، سيزا قاسم، المفارقة في القصص العربي المعاصر

لبستُ الخَميةَ أبغي الخَبيصة ... وأنشَبتُ شِصّي في كلّ شيصة
وصَيَّرتُ وعظي أُحبُولةً ... أُريغُ القَنيصَ بها والقَنيصة
وألجأني الدّهرُ حتّى ولَجتُ ... بلُطفِ احتيالي على اللّيثِ عيصَة
على أنّني لَمْ أهَبْ صَرفَهُ ... ولا نبَضَتْ ليَ منه فرَيصة
ولا شَرَعَتْ بي على مَوْرِدٍ ... يُدنِس عِرْضيَ نفسٌ حَريصَة
ولَوْ أنصَفَ الدّهرُ في حُكْمِهِ ... لَمَا ملكَ الحُكْمَ أهْلُ النَّقيصة

جـ- التاريخ والتمثيلات الشعبية:

لا يتوقف فعل السرد أو القص عند حد السَّرد البسيط الذي يقوم على إضافة الأحداث إلى بعضها لتكوين وحدات كلية ذات معنى، وإنما لابد من وجود (رصيد النص الأدبي) حسب إيزر (Iser). ويتكون هذا الرصيد من "معايير اجتماعية وثقافية إلى جانب عناصر أدب الماضي وكل تراثه ممتزجاً بتلك المعايير"[1]. وهذان العنصران اللذان يشكلان أساس الرصيد الأدبي مستمدان من نسقين مختلفين تمام الاختلاف" أولهما أنساق الفكر التاريخية

=ص١٤٤. ففي المقامة النيسابورية يقول أبو الفتح الإسكندري شيئاً في حين يفهم عيسى بن هشام (المتلقي) شيئاً آخر "فعندما يسأل عيسى بن هشام (أبا الفتح الإسكندري: أين تريد؟ يقول أبو الفتح الإسكندري: الكعبة. فيفرح عيسى بن هشام لأنه وجد رفيقاً في رحلته للحج، لكن سرعان ما يوضح أبو الفتح مقصده قائلاً: "إني أريد كعبة المحتاج لا كعبة الحجاج ومشعر الكرم لا مشعر الحرم، وبيت السبي لا بيت الهدي وقبله الصلات "لا قبلة الصلاة" المقامة النيسابورية، ص٣٠٩، وهي مفارقة تريد أن تفضح نمط السلطة الدينية المخاتل تستند إلى خطابين إحداهما ظاهر والآخر باطن. كما يوظف البديع أيضاً المفارقة ...ية "واتبع الإمام الفاتحة الواقعة وأنا أتصلى نار الصبر وأتصلب وأتقلى على جمر وأتقلب" انظر: المقامة الأصفهانية، ص٦٢.

[1] ...انج إيسر، فعل القراءة، نظرية في الاستجابة الجمالية، ترجمة عبد الوهاب علوب، ...الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٠، ص٨٤.

والآخــر ردود الأفعــال الأدبية القديمة تجاه المشكلات التاريخية"[1]. وتفاعل هذيــن العنصــرين فــي الــنص الأدبــي يخضــع دائمــاً للتحول أو التعديل Transformation بإزاحــة الصــورة المرجعــية عن سياقها الأصلي وعن وظيفــتها لإقامــة صلات جديدة[2]. ويمكن أن نضيف إلى تحديد إيزر مفهوم التأويلــية عند بول ريكور (Paul Ricourd) الذي قرر أن النص الأدبي يقف وســيطاً بيــن الإنسان والعالم، وبين الإنسان والإنسان، وبين الإنسان ونفسه. والوساطة بين الإنسان والعالم هي ما يصطلح عليها بالمرجعية، والوساطة بين الــناس هــي مــا عــرف بالاتصالية، والوساطة بين الإنسان ونفسه هي الفهم الذاتــي. والعمــل الأدبي يتضمن هذه العناصر الثلاثة: المرجعية، والاتصالية والفهــم الذاتــي. وبهــذا فــإن التأويلية تقف عند نقطة تتقاطع فيها الصياغة الصورية والداخلية للعمل الأدبي، وإعادة التصوير الخارجية[3].

ومثَّلــت المصــنفات التاريخية القديمة جانباً كبيراً من تاريخ السلطة، وخضع المؤرخ القديم لأنساق هذه السلطة سواء أكانت سلطة سياسية أو سلطة معرفــية دينية. وهذا يعني أن تاريخاً مسكوتاً عنه غُيِّب وأُقصي بفعل عوامل إيديولوجــية، وسياســية، واجتماعــية، وثقافــية[4]. ومارست هذه الجماعات المقصاة أنساقاً مضادة للأنساق الحاكمة المسيطرة، وأنتجت أنواعاً أدبية خاصة بهــا مــثل الحكايــة الشعبية، والسيرة الشعبية، والأمثال، والشعر الشعبي مثل

---

(١) فولفجانج إيسر، فعل القراءة، ص٧٥.

(٢) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(٣) انظر: بول ريكور، الوجود والزمان والسرد، ترجمة وتقديم سعيد الغانمي، ط١، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء،١٩٩٩، ص٤٧-٤٨.

(٤) لــم يقتصــر تأثر المؤرخ بالسلطة وخضوعه لأنساقها المهيمنة على التاريخ القديم فقط، وإنمــا نجد هذا التأثر ماثلاً في التاريخ الحديث والمعاصر. ولعلَّ ما تفعله محطات التلفزة الفضــائية مــن مقــابلات مــع شهود العصر يعد وجهاً من أوجه السيرة الذاتية أو التاريخ المسكوت عنه. وإن امتزج في كثير من الأحيان برؤية فردية أحادية!!

الموشحات، والأزجال والمواليا. كما أنها توسلت بأنساق البلاغة الرسمية مثل (الشعر ديوان العرب). والرسائل في إنشاء بلاغة مفارقة. ولعلّ جماعات المعارضة (الشيعة، الخوارج، إخوان الصفاء وغيرها) تمثل أبرز هذه الجماعات[1].

١- صورة الحاكم:

من أبرز المحاور التي تشكّل جانباً كبيراً للحديث عن المسكوت عنه أو تاريخ الجماعة المتخيّل صورة الحاكم. ونجد هذه الصورة في ألف ليلة وليلة وكذلك السير الشعبية.

وتؤسس حكايات شهرزاد وعياً مدينياً بالعقد الاجتماعي القائم بين الحاكم والمحكوم وفقاً لنسق السلطة الإسلامية ومفهوم الخلافة ومقتضياتها؛ فالحاكم أو السلطان يكون على قمة التراتبية السياسية والاجتماعية. وتسود (السلطة الرعوية)[2] المتخيّل السردي، (القصة العجائبية، والمقامات، والسير

---

(١) تصوّر الحكاية الشعبية الملوك كما هم في مخيلة الجماعة الشعبية أي كما تريدهم الجماعة أن يكونوا. فهي تريد ملكاً على شاكلتها يتجسد فيه العدل والذكاء والشجاعة والمروءة وليس ملكاً عاجزاً لا يملك سوى العبارة المشهورة، "دبرني يا وزير"؛ سامي عبد الوهاب، تصوير الحكاية الشعبية للملوك، مجلة أدب ونقد، العدد ٢٩، القاهرة، مايو، ١٩٩٦، ص١٠٦-١٠٨. في حين تمثل الأمثال الشعبية الرؤية المهادنة الخاضعة "حكم البلد على تلها"، "اللي مالوش كبير يشتري لو كبير"، طاطي براسك ما بين الروس ماشي عليك يدوس"، "اسجد للقرد في زمانه"، "اتوصو علينا ياللي حكمتوا جديد احنا عبيدكم وأنتم علينا سيد"؛ انظر: أحمد رشدي صالح، الأدب الشعبي، ط٢، مكتبة النهضة المصرية، ١٩٥٥، ص٦١-٦٣.

(٢) اشتغل التخيل الإنساني للسلطة طويلاً مستعيراً صورة الراعي، وهو يقود غنمه. حتى إن علاقتي الراعي والرعية، وإن كانتا تحملان دالاً واحداً فقد أصبحتا في الصيرورة التاريخية تمتلكان مدلولين: للراعي هما: ١. الحاكم والخليفة والأمير، قائد الجيش والوالي. ٢. راعي الماشية. أمّا مدلول الرعية فهو: المحكومون، الأمة؛ الشعب إلخ. والقطيع

الشعبية)، مبرزة الأنساق الظاهرة والباطنة في مجتمع الليالي. وتفصح السلطة في حكايات شهرزاد عن قداسة الحاكم بوصفه خليفة الله على أرضه. وتتكرر في هذه الحكايات الجمل الدالة على ذلك إمّا على لسان الملوك وإمّا على لسان الرعية الخاضعة لهذا المفهوم.

ويقـــول معروف الإسكافي لزوجته القديمة بعد أن صار ملكاً: "... فإن عملــت شـــراً أقتلك، ولا أخاف من أحد ... فلا يخطر ببالك أنك تشتكين إلى الباب العالي، وينزل لي أبو طبق من القلعة فإني صرت سلطاناً، والناس تخاف مني ولا أخاف إلا من الله تعالى"[1].

وتـــنقل نـــزهة الـــزمان في (حكاية عمر النعمان) عن الحكماء قولهم "الملـــك يحتاج إلى كثير من الناس، وهم محتاجون إلى واحد"[2]. وفي حكاية (عجيب وغريب) يصف الراوي جماعة غريب في غياب قائدهم بأنهم "صاروا غنماً من غير راعٍ"[3]. كما أنّ الملك في حكاية (ورد خان) يقول: "يؤتي [الله] الملك والسلطان من يشاء من عباده في بلاده لأنه ينتخب منهم من يشاء ليجعله خليفة"[4].

=من الحيوانات بصفة عامة. وكان ميشيل فوكو Michel Foucault أول من لفت الانتباه إلى هـــذه الاســـتعارة مـــن الحقل السياسي عندما تتبعها في الحضارات القديمة عند المصريين والعبرانييـــن مشيراً إلى كيفية تقبلها عند الرومان، ومحاولة الكشف عما لحقها من تغير في الديانـــة المســـيحية. محمـــد الجويلـــي، الزعيم السياسي في المخيال الإسلامي بين المقدّس والمدنّس، ص٦٩ وما بعدها.

[1] ألف ليلة وليلة، ج٢، ص٦١٦.

[2] المصدر نفسه، ج١، ص٢٢٧.

[3] المصدر نفسه، ج٢، ص١٢٣.

[4] المصدر نفسه، ج٢، ص٤٦٥.

وتحفـــل حكايـــات الليالي بأسمار الملوك الذين قد يكونون من اختلاق القـــاص؛ أي لا وجود لهم سوى في مجتمع شهرزاد إلى جانب خلفاء استمدهم القـــاص مـــن مرجعـــية الـــتاريخ العربي الإسلامي. ومع ذلك لم تنجُ صورة بعضـــهم مـــن التحوير الفني الذي قد يخالف صورتهم المرجعية الواقعية كما جـــاءت عند المؤرخين، على سبيل المثال شخصية (هارون الرشيد)، في حين تماثلت صور بعضهم الآخر مع هذه المرجعية مثل عمر بن الخطاب، ومعاوية بن أبي سفيان[1].

وتمـــثل حكايات هارون الرشيد الواردة في ألف ليلة وليلة نسقاً مهيمناً لصورة الحاكم الأمر الذي جعل ميا جيرهاردت (Mia Gerhardt) تنعت هذه الحكايـــات بأنهـــا (الدائـــرة أو الحلقة الهارونية) التي أبدع المتخيل الشعبي في إنـــتاجها؛ فصـــورته الواردة في الحكايات الخمسين تفارق صورته التاريخية. وهـــارون الرشـــيد لا يخـــتلف بهذا عن الشخصيات المرجعية التاريخية، في الـــتاريخ الأدبـــي، التـــي خضـــعت للـــتحويل النصي مثل الإسكندر الأكبر، وشارلمان، والملك آرثر، ورودريغو دي بيفار أو السِّيد"[2].

وقـــد حرصـــت الليالي على جعل هارون الرشيد نسقاً رمزياً دالاً على الحـــاكم، وحرصـــت علـــى إقحامه في حكايات كثيرة بما فيها حكايات الجان والعفاريـــت[3]. وتـــبدو صـــورة هارون الرشيد وقد أصابه الأرق فخرج مع وزيـــره جعفر البرمكي وسيافه مسرور متنكرين يجولان ليلاً ويراقبان الرعية

---

(1) انظر: على سبيل المثال ألف ليلة وليلة، ج١، ص ص٤٨٣، ٥٣١.

(2) انظر: Mia Gerhardet. The Art of Story - Telling, A Literary Study of the Thousand and One Night, The Harun Cycle , Leiden, Brill, 1963,P 419

(3) انظـــر: ألـــف لـــيلة وليلة، ج٢، ص٢٨٣. و"حكي أن أبا السري، الشاعر ادعى رضاع الجـــن، ووضع كتاباً في الجن وأخبارها، وحمله إلى هارون الرشيد، فقال له فيما قال: "إن كنـــت رأيـــت ما ذكرت فقد رأيت عجباً ، وإن لم تكن رأيته فقد وضعت أدباً". ابن خلكان، وفيات الأعيان (ترجمة معاذ بن مسلم الخزرجي).

والعمال. والرشيد الذي يحقق العدل لا يتوانى عن أخذ الثأر لمن ظلم حتى لو كـان الظـالم ابـنه الأمين كما في حكاية (الحمَّال والبنات الثلاث)[1]. وهو يحـرص علـى أداء فروضه الدينية كاملة بما يتناسب مع كونه أمير المؤمنين وخلـيفة الله على الأرض. وهي صورة تكاد تقترب مما ذكره المؤرخون عن هذا الخليفة العبّاسي[2].

وتمـثُّل حكايـة (محمـد بن علي الجوهري ومحبوبته دنيا بنت يحيى البرمكـي) نمطـاً فريداً في تمثل الشعب لصورة الحاكم؛ ففي هذه الحكاية التي تـرد فـي الليلة السادسة والثمانين بعد المئتين يقف هارون الرشيد وجهاً لوجه أمـام لعبة السلطة المتخيّلة بطقوسها كاملة. فالخليفة المتنكر يُفاجأ هو ووزيره أن النزهة في بحر الدجلة محظورة "وكل من نزل في مركب، وشقّ في الدجلة ضُرِبَتْ عنقه"[3] بأمر من الخليفة هارون الرشيد. وعندما يرى هارون الرشيد الخلـيفة الزائف محمد الجوهري لا يشك أنه هو الخليفة نفسه، ويتماهى الرشيد مـع طقـوس الخلافـة (الزائفة) قائلاً لجعفر: "لعلّ هذا واحد من أولادي إمَّا المـأمون وإمَّـا الأميـن، ثم تأمل الشاب وهو جالس على الكرسي فرآه كامل الحسـن والجمال والقد والاعتدال، فلما تأمله التفت إلى الوزير وقال: يا وزير قال: لبيك قال: والله إن هذا الجالس لم يترك شيئاً من شكل الخلافة، والذي بين يديـه كأنه أنت يا جعفر، والخادم الذي واقف على رأسه كأنه مسرور، وهؤلاء الندماء كأنهم ندمائي، وقد حار عقلي في هذا الأمر"[4].

---

(١) انظر: الحكاية في ألف ليلة وليلة، ج١، ص٥١.

(٢) مصادر دراسة هارون الرشيد: انظر على سبيل المثال: ابن كثير، البداية والنهاية، ج ١٠، ص٢١٣؛ اليعقوبي، تاريخ اليعقوبي، ج٣، ص١٣٩؛ ابن الأثير، الكامل، ج٦، ص١٩

(٣) ألف ليلة وليلة، ج١، ص٤٥٩.

(٤) المصدر نفسه، الجزء نفسه، الصفحة نفسها.

وقد نجحت الليالي في إبراز أنموذج الحاكم المثالي مازجة بين الحكايات الوعظية، وقصص الحيوان، والأمثولة، والقص العجائبي، والقص شبه التاريخي أو الشعبي، فتفوقت الليالي بذلك على (مرايا الأمراء) كما في (كليلة ودمنة) لابن المقفّع، و(رسائل إخوان الصفاء) و(تذكرة ابن حمدون). ولئن كان إخوان الصفاء نجوا بأنفسهم لأنهم لم يفصحوا عن أسمائهم واكتفوا بلقب الإخوان. فإنّ كلاً من ابن المقفّع وابن حمدون كان عقابهما شديداً بعد أن تفطنت السلطة (المتلقي الخاص) على المنظومة الرمزية التي يريدون إيصالها فكان عقاب ابن المقفّع القتل على يد الخليفة المنصور[1]. وتوهَّم الخليفة العباسي المستنجد بالله (ت٥٦٦هـ) أن ابن حمدون " كان يعرض بحكاياته الدولة أو يطعن فيها؛ فأخذه من منصبه وكان مسؤولاً عن ديوان الزمام المستنجدي فحبسه إلى أن مات"[2].

وإلى جانب هارون الرشيد مثّل الظاهر بيبرس (ت٦٧٦هـ) جانباً كبيراً من المتخيّل الشعبي، وقد حظي بتأريخ رسمي تمثّل في تسجيل محي الدين بن عبدالظاهر (-٦٩٢هـ) سيرته التي أسماها (الروض الزاهر في سيرة الملك الظاهر)[3]. كما أن عزالدين بن شدّاد (ت٦٣٢هـ) كتب له سيرة أخرى أسماها (تاريخ الملك الظاهر)[4]. وكتب شافع بن علي (ت٧٣٠هـ) مختصراً للسيرة التي كتبها ابن عبدالظاهر جعل عنوانها (حسن

---

(١) عن مصير ابن المقفع، انظر: ابن كثير، البداية والنهاية، ج١٠، ص٩٦ وما بعدها.

(٢) ابن حمدون، تذكرة ابن حمدون، ط١، مكتبة النهضة، بغداد، ١٩٢٧، (المقدمة، ص ر ز)

(٣) انظر: الروض الزاهر في سيرة الملك الظاهر، تحقيق ونشر عبد العزيز الخويطر، ط١ ، الرياض، ١٣٩٦هـ/١٩٧٦م.

(٤) انظر: الملك الظاهر بيبرس، أدرنة، المسجد السليماني، رقم المخطوطة ٣٣٠٦، نقلاً عن: الروض الزاهر، مصدر سابق، تحقيق عبد العزيز الخويطر، ص٣٩.

المناقـب السرية المنتزعة من السيرة الظاهرية)[1]. وتمتاز سيرة بيبرس التي دونها ابن عبدالظاهر بأنها كانت تسجيلاً للتاريخ كما أراده بيبرس لا كما كان؛ فعلـى سـبيل المـثال يغفـل هذا المؤرخ السلطاني حقيقة مقتل السلطان قطز (٦٥٦هـــ)، ويجعـل الملـك الظاهر متفرداً بالبطولة، في قتله هذا السلطان المتكـبر[2]. ويجعـل أهـل القاهرة مبتهجين لموت قطز في حين أن مصادر أخـرى تذكر أن الناس أزعجهم مقتل قطز وتولي بيبرس لما عُرِفَ به البحرية مـن قـبل مـن سوء السيرة[3]. وحذف ابن عبد الظاهر كل ما له صلة بنشأة بيـبرس الأولـى وطفولته، وهي أخبار سجّلها سواه من المؤرخين، والأقرب للتصـوُّر أنه لم يهملها خطأ أو صدفة، وإنما أهملها رغبة في إجلال السلطان عن أن يذكر أنه كان مملوكاً في يوم من الأيام[4].

وفـي مقـابل هذا التاريخ الرسمي ظهرت سيرة شعبية باسم (الظاهر بيـبرس) احتفت بمفارقة الحقيقة القصصية وبالمتخيّل السردي[5] الذي غالباً ما

---

(١) انظـر: حسـن المناقـب السرية المنتزعة من السيرة الظاهرية، مخطوطة في المكتبة الأهلية، باريس، رقم ١٧٠٧.

(٢) انظر: الروض الزاهر في سيرة الملك الظاهر، ص٦٧-٦٨.

(٣) انظر: النويري، نهاية الأرب، ج٢٩، ص٢.

(٤) انظر: حسن المناقب السرية، مصدر سابق، ص٥.

(٥) شـغلت مفارقة الحقيقة القصصية عدداً من النقاد المعاصرين فأمبرتو إيكو (U. Eco) في كـتابه "ست جولات في الغابة القصصية" فيها الحقيقة القصصية يرى أن هناك أوقاتاً تكون فـيها الحقيقة القصصية أكثر مصداقية من الحقيقة التاريخية. فهو يرى أن القانون الأساسي للتعامل مع العمل القصصي المتخيّل هو أنه يجب على القارئ ضمنياً أن يعرّف أن ما يُسرد ليس إلا قصة متخيّلة، ولكنه يجب ألا يعتقد أن الكاتب يروي كذباً. فوفقاً لجون سيرل Johan Searle أن الكاتب بكل بساطة يتظاهر بأنه يسرد الحقيقة "ست جولات في الغابة القصصية"، تـرجمة محمـد بـن منصور أبا حسين ط١، جامعة الملك سعود، الرياض، ١٤١٩ هـ/ ١٩٩٨، ص ٨١.

يدخــل الــتحويل النصي على الحقيقة التاريخية. وقد كان التحول الأول الذي ســجلته هذه السيرة تأريخها للحظة سقوط بغداد على يد المغول (ت٦٥٦هـ) بفعــل خــيانة الوزير (ابن العلقمي)[1]؛ إذ تجعل السيرة سبب الخيانة شجاراً تافهــاً بيــن ابــن الخلــيفة المقتدر العباسي (ت٣٢٥هـ) وابن وزيره العلقمي (ت٦٥٦هــ). والســيرة بذلك لا تعترف بالزمن الخطي وإنما تخلق دوائرها الخاصــة بها. وبسبب الخلاف يغضب الوزير ويكاتب المغول فتصل جيوشهم إلــى بغــداد بقــيادة منكتم وابنيه هلاوون وعبد النار. ويكون مصير الوزير الخائــن الصــلب على باب مدينة بغداد، في حين أنَّ الخليفة العباسي (المقتدر بــالله) يــنجو مــن التــتار بعــد أن حمــاه الأكــراد الأيوبيون الذين قادهم (نجم الدين)[2]. ويأتي ذكر السلطان يوسف صلاح الدين الأيوبي ذكراً مبتسراً في هذه السيرة[3].

---

(١) هــو مُؤيّــد الدين العلقمي الرافضي وزير الخليفة العبّاسي المستعصم بالله (ت٦٥٦هـ) يقــول عــنه الســيوطي: تاريخ الخلفاء، ص٤٣٥، "ركن المستعصم إلى وزيره مؤيد الدين العلقمي الرافضي، فأهلك الحرث والنسل، ولعب بالخليفة كيف أراد، وباطن التتار وناصحهم وأطمعهم في المجيء إلى العراق وأخذ بغداد وقطع الدولة العباسية ليقيم خليفة من آل علي"، تــاريخ الخلفــاء، ص ٤٢٨، ٤٣٥، "وقتل هولاكو الخليفة. ولما فرغ من قتل الخليفة وأهل بغداد أقام على العراق نوابه، وكان ابن العلقمي حسَّن لهم أن يقيموا خليفة علوياً فلم يوافقوه واطرحوه، وصار معهم في صورة بعض الغلمان، ومات كمداً، لا رحمه الله ولا عفا عنه"، المصدر نفسه، ص ٤٣٥.

(٢) انظر: سيرة الملك الظاهر بيبرس، مجلد ١، ص١١-١٥.

(٣) ربّمــا كان تساهل صلاح الدين مع خصومه وتوزيعه أمبراطوريته بين أولاده وإخوته، وتــنازل ابن أخيه الكامل عن بيت المقدس سبباً في ذلك. انظر: علي فهمي، السيرة الشعبية فــي مصر: بعض الدلالات الاجتماعية والثقافية، مأثورات شعبية، ع ١٠، الدوحة، ابريل، ١٩٨٨، ص٢٠-٢٥.

وخضعت شخصية الظاهر بيبرس للتحويل النصي؛ فقد أشار الرواي إلى طفولته الأولى وانتمائه إلى نسب ملكي مثل سائر أبطال السير "فهو ابن القان شاه جمك من السيدة آبق. وكان أبوه ملك خوارزم العجم"[1]. ولم يغفل الراوي ذكر صفاته الجسمية فهو: " فهيم وفطين وإذا غضب يكون في وجهه جدريات تملكه من الطارقة اليمنى إلى الطارقة اليسرى، ويكون بين عينيه شعرة أسد وبين حاجبيه" [2].

وحرص الراوي أن يصور بيبرس مثالاً للقوة والعدل عندما حكم مصر، وحرص كذلك أن يكون موته استشهاداً في سبيل الله بعد أداء فريضة الحج وزيارة النبي عليه السلام[3].

وجعل القاص انتصار بيبرس في كثير من الأحيان يتم بمعونة الفداوية، بني إسماعيل، وهو ما يخالف التاريخ المرجعي[4]. ولعلَّ رؤية القاص الشعبي لعلاقة بيبرس بالفداوية كانت تصدر من حرص هذا القاص على مساهمة الشعب في خلق الأحداث التاريخية الكبرى.

وحظيت شخصيات مرجعية (تاريخية) بتعاطف القاص مثل الملك الصالح نجم الدين أيوب (ت٦٤٧هـ) الذي رعى بيبرس حتى يتولى العرش. وقد جعلته السيرة "الصالح نجم الدين أيوب ولي الله المجذوب وكان " قد زهد في الدنيا ورغب في الآخرة، وقرأ القرآن، وعرف ما فيه من البيان، وعرف الحلال من الحرام، فعبد الملك العلاّم. وصار من عباد الله الصالحين، وهو من صغر سنه على الفلاح واليقين. ولا يجالس أهل الدولة ولا يحضرهم في

---

(١) سيرة الملك الظاهر بيبرس، مجلد ١، ص٨٥.

(٢) المصدر نفسه، مجلد ١، ص٣٤٢-٣٤٣.

(٣) المصدر نفسه، مجلد ١، ص٣٥.

(٤) انظر: فرهاد دفتري، مختصر تاريخ الإسماعيليين، ترجمة سيف الدين القصير، ط١، دار المدى، دمشق، ٢٠٠١.

حكومـــة، فســـموه الأكـــراد نجم الدين أيوب ولي الله المجذوب ... ولما تولّى السـلطنة اشـــترط على نفسه أن لا يأكل من السلطنة، لا يأخذ شيئاً من أموال المملكة، لا يأكل إلا من كسب يديه"[1].

وخضـــعت شخصية مرجعية أخرى إلى التحويل، ونعني بها شخصية شـــجر الدر (ت٦٥٥هـــ) في سيرة الملك الظاهر بيبرس، فقد "بلغت الأساطير الشـــعبية التي كُتِبَتْ عنها ذروتها في تاريخ سيرة الظاهر بيبرس، وما نشأ عنه فـــي القاهرة من قصص في أواخر القرون الوسطى"[2]. وشجر الدر تُقدَّم في السيرة على أنها "السيدة فاطمة شجرة الدر بنت الخليفة المقتدر بالله التي تتزوج الملـــك الصالح أيوب. ثم يأتي ذكرها بعد أن يموت زوجها الملك، وتتسلطن، وتُضرب العملة باسمها، والخطبة كذلك مما يثير غضب شريف مكة الذي يلوم الـــوزراء فـــي دولـــة الإسلام على تقليد الكفار[3]. مما يؤدي إلى تنازلها عن الحكـــم للسلطان أيبك التركماني الذي يتزوج بها. وتبرز السيرة جانباً آخر من شخصـــية شـــجر الدر فهي المرأة الغيور التي تدفعها غيرتها إلى قتل زوجها بالخنجر فتلقى حتفها على يد ابنه أحمد أيبك[4].

---

[1] سـيرة الملـك الظاهـــر، م١، ص١٩ ومـــا بعدها. وتتماثل هذه الأوصاف مع ما ذكره المؤرخـــون عـــن شـــجاعته ومهابـــته ولزومه الصمت. انظر: المقريزي، السلوك، ج١، ص٣٣٩-٣٤٢.

[2] جوتس شريجليه، شجرة الدر، سلطانة مصر، تاريخ العرب والعالم، السنة الثانية عشرة، العدد (١٩)، بيروت، جمادى الثانية، ١٤٠٠هـ، أيار ١٩٨٠م، ص٤٣.

[3] انظـــر: سيرة الملك الظاهر بيبرس، مصدر سابق، ص١٤٤، وتذكر المصادر التاريخية أنها كانت جارية السلطان الملك الصالح نجم الدين أيوب وزوجته وأم ولده خليل. انظر: ابن تغـــري بردي، النجوم الزاهرة في ملوك مصر والقاهرة، تحقيق محمد حسين شمس الدين، ط١، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٩٢، ج٦، ص٣٣٢.

[4] انظر: المصدر نفسه، ص١٤٨.

ويمكن إرجاع التحويل في بنية الشخوص المرجعية عن مرجعيتها التاريخية إلى طبيعة رؤية العالم لدى القاص الشعبي. إذ يتوجه الراوي في السير الشعبية إلى متلقين يمثلون فئات شعبية بسيطة أوجدت لنفسها تاريخاً بديلاً للتاريخ الرسمي الذي يمثل السلطة المركزية. "فالسيرة الشعبية إذن تزاوج متعادل بين حقائق التاريخ والقوة المتخيلة البارعة من الحذف والإثبات والبناء"[1]. وهي في تاريخها هذا تجاوزت حدود الزمان والمكان وقامت بتحوير الأحداث لتناسب تطلعاتها وأحلامها. فالوزير العلقمي الخائن يُصلب والتتار يندحرون عن ديار الإسلام. والظاهر بيبرس ذو أصول ملكية تليق بحكم مصر. والصالح أيوب ولي الله المجذوب، وشجر الدر ابنة أمير المؤمنين الخليفة العباسي (المقتدر بالله)؛ وبالتالي فهي ليست جارية؛ لأنّ النمط النسوي الذي تحتفي به هذه السير الشعبية هو نمط المرأة الحرة وليس نمط الجارية[2].

٢- السيرة الهلالية وتاريخ الجماعة:

تُعد السيرة الهلالية بحلقاتها الثلاث الريادة والتغريبة وديوان الأيتام[3] السيرة الشعبية الأكثر انتشاراً في الوطن العربي؛ إذ تمتد "دائرة السرد الهلالي لتشمل المنطقة الواقعة من العراق شرقاً إلى المغرب غرباً، ومن سوريا شمالاً إلى جنوب الجزيرة العربية والسودان جنوباً. وقد وجد الباحثون قصصاً عن

---

(١) إبراهيم السعافين، المسرحية العربية والتراث، ط٢، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٠، ص٥٨.

(٢) انظر: محمد رجب النجار، المرأة في الملاحم الشعبية العربية، مجلة عالم الفكر، مجلد ٧، العدد الأول، الكويت، أبريل، مايو، يونيو، ١٩٧٦، ص٦٧.

(٣) يصنف عبد الحميد يونس السيرة الهلالية على أساس جماعي (ثلاثة أجيال)، انظر: عبد الحميد يونس، الهلالية في التاريخ والأدب الشعبي، ط١، مطبعة جامعة القاهرة، القاهرة، ١٩٥٦، ص١٠١-١١٦.

الهلالية لا تزال تتردد في مناطق بغرب نيجيريا، وحول بحيرة تشاد، وبلهجات اللغة العربية المحلية هناك"[1].

وأقدم إشارة إلى بني هلال كانت إشارة ابن خلدون إلى حلقة من حلقات الهلالية تركزت حول شخصية الجازية وصلتها بالتغريبة. إذ يقول عبد الرحمن ابن خلدون: "ولهؤلاء الهلاليين في الحكاية عن دخولهم إلى إفريقية طرق في الخبر غريبة، يزعمون أن الشريف ابن هاشم كان صاحب الحجاز يسمونه شكر بن أبي الفتوح. وأنه أصهر إلى الحسن بن سرحان في أخته الجازية فأنكحه إياها. وولدت منه ولداً اسمه محمد. وأنه حدث بينهم وبين الشريف مغاضبة وفتنة، وأجمعوا الرحلة عن نجد إلى إفريقية. وتحيلوا عليه في استرجاع هذه الجازية، فطلبته في زيارة أبويها فأزارها إياهم، وخرج بها إلى حللهم فارتحلوا به وبها، وكتموا رحلتها عنه، وموهوا عليه بأنهم يباكرون به للصيد والقنص، ويروحون به إلى بيوتهم بعد بنائها فلم يشعر بالرحلة إلى أن فارق موضع ملكه، وصار إلى حيث لا يملك أمرها عليهم ففارقوه، فرجع إلى مكانه من مكة وبين جوانحه من حبها داء دخيل، وأنها بعد ذلك كَلَفتْ به مثل كلفه بها إلى أن ماتت من حبها"[2].

وتفيدنا إشارة ابن خلدون في بيان كون السيرة الهلالية كانت معروفة في عهده، أي القرن الثامن للهجرة، بيد أنَّ ابن خلدون اعتمد الرواية الهلالية أو تاريخ الجماعة الثقافي في بيان الريادة الهلالية. والرواية التاريخية تخالف ما قاله الهلاليون وما نقله ابن خلدون عنهم "فشكر الملقب بتاج المعالي، واسمه محمد، ويُكنى أبا عبد الله تولي إمارة مكة من عام ٤٣٢-٤٥٣هـ، وأُثِرَ عنه

---

[1]عبد الحميد حوّاس، سيرة بني هلال على مائدة مستديرة، مجلة الوادي، القاهرة، مجلد٢، عدد ٨، ديسمبر ١٩٨٠، ص٧٤-٧٧.

[2] تاريخ ابن خلدون، ط١، دار إحياء التراث العربي، مؤسسة التاريخ العربي، بيروت، ١٩٩٩، ص٢١.

أنـه جمع في ملكه بين مكة والمدينة بعد أن غلب على بني الحسين، ولم ينجب ذكوراً يتولى أحدهم الإمارة بعده، وقيل إن الذي خلّفه عبد له"[1].

ويخـالف تاريخ السيرة الهلالية (المتخيّل) الصورة التي رسخها بعض المؤرخيـن، ومـنهم ابـن الأثير عن تنقلاتهم وتغريبتهم وإحلالهم الخراب في الـبلاد والعـباد[2]. فالـريادة تؤسس للجماعة الهلالية نسباً أسطورياً يصلهم بـالأوس بـن تغلب جدهم الأكبر المزعوم. كما يضفي الراوي على الجماعة الهلالية وانتقالاتها في الفضاءات المختلفة طابع القداسة. فكان لقاء هلال (الجد الأسـطوري) بالرسـول (صـلى الله عليه وسلم)، ودعاء فاطمة الزهراء لبني هلال بالتشتت والانتصار[3].

وعلـى الـرغم من كون نصوص السيرة الهلالية قد حظيت باعتراف الـتاريخ الرسـمي لكون متنها (Corpus) يشكل أحداثاً تاريخية عاشتها القبيلة الهلالـية إلا أن نص السيرة القابل للإدماج والإضافة والتحوير ينتمي في كثير مـن مواضعه إلى الأدب العجائبي بما في ذلك الجغرافيا المتخيلة التي تخالف الجغرافـيا التاريخية، وكذلك الأحداث الخارقة والعجيبة. فقد تضمنت السيرة

[1] أحمـد بن زيني دحلان، خلاصة الكلام في بيان أمراء البلد الحرام، طبعة القاهرة، ١٣٠٥ هـ، ص١٦.

[2] يقـول ابـن خلـدون: " الأعـراب لم يستطيعوا الخروج عن طبائعهم فنقلوا إلى الديار المصرية ما اعتادوا عليه من شرائع الصحراء في الثارات والحقود وخاصة ما كان منه بين زغـبة وريـاح. كما أنهم استطالوا على السكان الوادعين يدهمون ديارهم، ويعتدون على محاصـيلهم ويسـلبون أموالهم، ويأخذون أنعامهم ودوابهم غصباً، ويقطعون الطريق على التجار، ويستطيلون بالأذى على من يقربهم أو يقربوه "، تاريخ ابن خلدون، ج٦، ص١٣.

[3] سـيرة بنـي هـلال، ص ٣ ، حول الراوي الشعبي شخصية عائشة، رضي الله عنها، ومشـاركتها في موقعة الجمل إلى فاطمة الزهراء التي ترتبط في بالذاكرة الشعبية والمتخيّل الشيعي بالقداسة والتمجيد.

مواقع أسطورية واشتملت على أحداث متعلقة بالسحر، والعين الحاسدة، والأحداث الخارقة للعادة مثل الغول، والثعبان ذي الرؤوس العشرة وغيرها[١].

والنسق الثقافي الذي تصدر عنه السيرة الهلالية هو نسق الجماعة. وتبرز البطولة الجماعية في تغريبة بني هلال؛ إذ ينعقد لواء البطولة في هذه التغريبة للجماعة الهلالية التي يمثلها كل من أبي زيد، ودياب بن غانم ومرعي، والجازية وغيرهم. وهم يرتبطون بهذه الجماعة التي تؤطّر حركتهم في المكان. وكان بروز الجماعة الهلالية بروابطها الأبوية سبباً في تماهي بعض الجماعات بها؛ أي العصبية القبلية. ويذكر أحد الباحثين تمثّل قرية بني هلال في محافظة سوهاج المصرية تقاليد الجماعة الهلالية وطقوسها. فالقرية تغير بأكملها على قرية مجاورة لها في صورة الثأر الجماعي. كما أن نساء هذه القرية يحملن الرايات ويضربن الدفوف إيذاناً بالثأر على شاكلة الجازية والفتيات الهلاليات. وأهل هذه القرية يؤكدون انتسابهم إلى جدهم الأكبر أبي زيد الهلالي[٢].

وإلى جانب هذه القبيلة الهلالية فإنّ الغجر في بعض رواياتهم يزعمون أن أبا زيد الهلالي جدهم الأكبر، وأنه كان المنشد الأول لهذه السيرة[٣].

---

[١] انظر: سيرة بني هلال، ص١٢٩. وانظر: عبد الرحمن أيوب، الآداب الشعبية والتحولات التاريخية والاجتماعية، عالم الفكر، مجلد١٧، عدد ١، أبريل، مايو، يونيو ١٩٨٦. ص٢٥. وانظر: إبراهيم إسحاق إبراهيم، السيرة الهلالية بين التاريخ والأسطورة: محاولة في التحليل المقارن. مجلة المأثورات الشعبية، السنة الخامسة، العدد (٢٠)، الدوحة، ربيع الأول ١٤١١هـ/ أكتوبر ١٩٩٠. ص٨-٢١؛ سيرة بني هلال، أعمال الندوة العالمية الأولى حول السيرة الهلالية، ط١، الدار التونسية للنشر، المعهد القومي للآثار والفنون، ١٩٩٠.

[٢] انظر: السيد حنفي عوض، بنو هلال: بين السيرة والواقع الاجتماعي، دراسة أنثروبولوجية في قرية بني هلال بمحافظة سوهاج. ط١، مكتبة نهضة الشرق، القاهرة، ١٩٨٥، ص١٠-١٢.

[٣] انظر: جيوفاني كانوفا، الغجر وسيرة الزير سالم، مجلة المأثورات الشعبية، السنة الخامسة، العدد ١٧، جمادى الثانية، ١٤١٠هـ/١٩٩٠م، أيضاً: Bridget Connelly, Arab Folk Epic and Identity, University of California Press, Berkely, Los Angeles, London,

وتذكر بريجيت كونللي Bridget Connelly أن تماهي الرواة والمتلقين مع سيرة بني هلال ومع أبي زيد الهلالي خاصة يبرز في بعض مناطق شمال السودان وغانا وتشاد؛ إذ يطيل الراوي الوقوف عند ولادة أبي زيد الهلالي ولونه الأسود، وما واجهه من إقصاء القبيلة ونبذها[1]. في حين يعد أبو زيد الهلالي في بعض الروايات الفلسطينية (الشفاهية) الاسم الملحمي لشخصية الفدائي. وهو نوع من التماثل المدرك؛ فالراوي الذي لم يعد يرغب في نقل السيرة الهلالية يعمد بطريقة شعورية إلى إدخال الحاضر في سرده لأنه هو نفسه ينتمي إلى مجموعة تخوض صراعاً ينعته الراوي بأنه ملحمي[2]. وتتحول الجازية الهلالية في إحدى الروايات التونسية[3] إلى شخصية نسوية من التاريخ التونسي الحديث هي عزيزة عثمانة، وهي (عزيزة بنت عثمان باي) التي عاشت أواخر القرن السادس عشر الميلادي (١٥٦٠-١٦١٠م)، وعرفت بأعمالها الخيرية لفائدة الطبقة الكادحة. وكأن الراوي أراد أن يؤكد المنحى الجماعي في شخصية الجازية وإيثارها العاطفة القومية التي تربطها بالجماعة الهلالية[4].

وربّما كانت شخصية دياب بن غانم "رجل الحركة الدائبة الذي لايريح فرسه" سبباً في تماثل بعض الروايات الليبية معه. ففي بعض هذه الروايات يصبح ذياب الهلالي عمر المختار ضارباً بسلاحه جنود المستعمر الإيطالي. وفي روايات أخرى حديثة يصبح دياب معمر القذافي"[5].

The Gypsy on the Doorstep: A Dirty Story or a Subversive Genealogy. 1986, PP: 167-192.

[1] انظر: Ibid, P.167

[2] انظر: عبد الرحمن أيوب، الآداب الشعبية والتحولات التاريخية والاجتماعية، ص٣٩.

[3] انظر: المرجع نفسه، ص٣٥-٣٦ (رواية تشين من الجنوب التونسي).

[4] انظر: المرجع نفسه، ص٣٥.

[5] انظر: المرجع نفسه، الآداب الشعبية والتحولات التاريخية والاجتماعية،ص٣٦-٣٧.

٣- السيرة الشُطَّارية: مخاتلة النوع الأدبي:

يمكــن أن نعد السيرة الشُطَّارية (علي الزيبق) التي ترد بعض حوادثها فــي ألــف ليلة وليلة باسم (حكاية أحمد الدنف وحسن شومان ودليلة المحتالة وبنــتها زينب النصّابة) [١] سيرة أدبية مضادة (anti-sira)؛ إذ توسلت حكايات الشُطَّار والعيارين بالنوع الأدبي (سيرة) لخلق بلاغة مفارقة تحتفي بالهامشيين فــي المجــتمع في حين أنها في الظاهر تصر على أن تحظى برعاية السلطان والأدب السلطاني.

وتنتمــي هذه السيرة الشُطَّارية (علي الزيبق) إلى الدوائر (المدينية) في المجــتمع العربــي الإسلامي. وعلى الرغم من محاولة بعض الباحثين إرجاع الشخصــيات الشــطارية مثل أحمد الدنف، ودليلة المحتالة، وعلي الزيبق إلى مرجعــية تاريخــية [٢] إلا أنّــنا نــرى أن هذه المرجعية ستقيد العمل الإبداعي

---

[١] انظر: ألف ليلة وليلة، ج٢، ص١٨٧ وما بعدها.

[٢] يذكــر محمــد رجــب النجّار: " أن أبطال هذه السيرة شخصيات تاريخية أي لها وجود تاريخــي؛ فالزيــبق قد تزعّم فتنة العيارين ببغداد سنة ٤٤٤هـــ. وكذلك كان أستاذه، أحمد الدنــف، أشــطر الشــطار الذي رسم السلطان بتوسيطهم سنة ٤٩١هـــ. ودالة المحتالة كما ذكرها المسعودي في مروج الذهب، ج٤، ص١٦٨. شخصية تاريخية ذاع صيتها في القرن الثالــث للهجــرة في ضروب المكر والحيلة والكيد والشطارة والعيارة ". (حكايات الشطار والعياريــن فــي الــتراث العربي)، ١٩٨١، ص ٣٢٠-٣٢١. ونظر بعض الباحثين ومنهم المستشــرق الإنجلــيزي السير باين (Payne) إلى السيرة الشطارية (علي الزيبق) بوصفها حقــائق حدثت بالفعل لا مجرد صيغ تخيلية تحاكي الواقع من منظور أدنى. فهو يقول: "هل يمكــن لدولة أن تزدهر دون أن يحكمها قضاة عادلون، ويسودها الأمان والسلام.فكما تشير حكايــات الأشــقياء والفتــيان في المجموعة أي ألف ليلة وليلة كان النظام والأمان يتحققان باستخدام أوغاد مختارين ذوي مهارة عالية أمثال أحمد الدنف وحسن شومان وعلي الزيبق بوصــفهم معادين للشرطة للضغط على رفاقهم السابقين"؛ محسن جاسم الموسوي، ألف ليلة

وستجعله محاكاة محضة لعالم الواقع. ولعلّ كون أحداث هذه السيرة تتحقق في فضـــاء مديني بغداد، والقاهرة، ودمشق هو الذي جعل المتلقي يتماهى عاطفياً مـــع هـــؤلاء الشُطَّار على النقيض من القسوة البالغة التي ألحقها القاص بقطاع الطرق (العربان)[1].

وتـــدور ملاعيـــب الشُطَّار ومناصفهم في (ألف ليلة وليلة) وفي (سيرة علـــي الزيـــبق) حول كبار رجال السلطة مثل (كبير الجاويشية في بغداد حسن شـــر الطـــريق، وشـــاه بـــندر التجار، وعذرة اليهودي أكبر جواهرجية بغداد وغـــيرهم). وتظهـــر هـــذه السيرة والي بغداد قابعاً في قصره نائماً دائماً. وقد تضـــمنت سيرة (علي الزيبق) طائفة من حكايات الشطار والعيارين مثل حكاية علي بن أحمد الزيات، وحكاية إبراهيم الأتاسي، وحكاية علي البسطي، وحكاية عمـــر الخطّـــاف، وحكايـــة علـــي بن فارس الشيباني، وحكاية علي بن حسن الرمّاح، وحكاية علي المناشفي وغيرهم[2]. ولعلّ الجامع بين هؤلاء جميعاً أنهم كانوا ضحايا السلطة السياسية وطغيانها ممثلة في الولاة.

وتـــنظر السيرة الشعبية إلى الخليفة بوصفه "ظل الله على الأرض" وفقاً لشروط الخلافة الإسلامية كما أكّدها مؤرخو السلطة. ولهذا فإنّ أنموذج الخليفة العادل ســـيتحقق في هارون الرشيد بوصفه نسقاً رمزياً دالاً على الحكم المطلق. وهو أنمـــوذج مثالـــي رسخّته ألف ليلة وليلة وسترسخه السير الشعبية كذلك. فحين شـــعر الرشـــيد بـــأن منيـــته قـــد دنت جمع أولاده بين يديه،الأمين والمأمون والمعتصـــم، وأمرهم بما يجب عليهم اتباعه تجاه الخالق والمخلوق".. وضعوا الأشـــياء فـــي محلهـــا والمناصـــب في أيادي أهلها، ولا سيّما الولاة وأرباب

-وليلة في نظرية الأدب الإنجليزي، الوقوع في دائرة السحر، ط١، منشورات مركز الإنماء القومي، بيروت، ١٩٨٦، ص ٢٠٣.

[1] انظر على سبيل المثال: ألف ليلة وليلة، "حكاية الملك النعمان" .

[2] انظر: سيرة علي الزيبق.

الوظـــائف الكبار، فينبغي أن يكون هؤلاء من أهل الفضل والكمال، موصوفين بالاســـتقامة والأمانة، وأن يكون مشهوداً لهم بالحلم وصدق الديانة، لا يميزون بيـــن الحقـــير والشـــريف، ولا يظاهرون القوي على الضعيف، فيهابهم جميع المأموريـــن، ويقـــتدي بهم باقي المستخدمين. فإذا كانوا على هذه الحالة تستقيم أحـــوال الـــرعايا فـــترعى الذئاب مع الغنم، أمّا إذا كانوا على خلاف مع هذه الأوصـــاف، مائليـــن إلـــى الانحراف، لا يبالون بمنافع الخلق، ولا يفعلون ما يقتضيه الحق، بل يعرفون الأوقات بالملاهي والملذات، ويسمعون كلام الوشاة، فســـوف تضطرب الأحوال، ويقع الاختلال، ويكون سبباً لضرر البلاد عوض الإصـــلاح، وتقمـــع العباد، فيضيع الحق والإنصاف، ويكثر الجور والاعتساف فيسقط شرف الخلافة بعد علو الشأن، ويعلو فوقه الذل والهوان"[١].

وقد استوعب هارون الرشيد قوانين اللعبة الشطارية "ففي اللعب يكون هناك شيء ما مقصوداً بوصفه شيئاً ما، حتى وإن لم يكن هذا الشيء متصوّراً، نافعـــاً أو غرضـــياً، وإنما مجرد تنظيم للحركة خالص ومستقل بذاته[٢]". ولهذا فقـــد أمـــر الرشيد إعجاباً منه بالشاطر علي الزيبق وما جرى منه أو عليه من أحداث بأن تُدوَّن حكايته كلها وأن توضع في خزانة الخليفة باعتبارها سيرة من جملـــة السير لأمة خير البشر[٣]. في حين أنّ مؤرخي التاريخ الرسمي اعتنوا بوصف الشطار والعيارين بأنهم زُعار وعيّارون وحرافيش[٤].

---

[١] انظر: الوصية كاملة في سيرة علي الزيبق، ص ٤١٦-٤١٩.

[٢] هانـــز جـــيورج غادامر، تجلي الجميل، ترجمة سعيد توفيق، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ١٩٩٧، ص ١٠١.

[٣] انظر: ألف ليلة وليلة، ج٢، ص٢١٥.

[٤] عن موقف الرؤية العالمة والأدب الرسمي من العيارين والشُطَّار، انظر:

- محمد رجب النجّار، حكايات الشطار والعيارين في التراث العربي.
- فهمي عبدالرزاق سعد، العامة بغداد في القرنين الثالث والرابع الهجريين.

٤- سيرة الحلاّج الشعبية:

يمكن أن نعد هذه السيرة وسطاً بين نوعين أدبيين هما: أدب الكرامات أو (قصة حسين الحلاّج) وأدب السيرة الشعبية. والجامع بينهما المتخيّل الشعبي الذي حوّل شخصية الحلاّج المرجعية إلى نمط عجائبي له تجلياته النصية.

وتقوم هذه السيرة الشعبية شأنها في ذلك شأن سائر السير الشعبية الأخرى على وجود النبوءة المركزية التي تمثل أساس الحكي، وبتحققها ونفاذها ينتهي العمل الحكائي بوفاة البطل[١]. والنبوءة في سيرة الحلاّج كانت دعاء الشيخ الجنيد على من أخذ "الورقة التي فيها اسم الله الأعظم" بأن تُقطَّع يديه ورجليه، ويصلب، ويُذرّى رماده في الهواء[٢]". ولما كان الحلاّج هو الذي ابتلع الورقة فقد نفذت فيه النبوءة. إذ تذكر السيرة "أن والدة حسين الحلاّج لما حملت به نذرته خادماً للفقراء، وتسلمه لأبي القاسم شيخ الطايفتين المجنيد رضي الله عنه يعلمه القرآن، ومضت به إلى الجنيد فعلمه كتاب الله، وعلمه العلم الشريف، وكان يخدم الزاوية ويتحوّج إلى الفقراء، ويدخل الخلوة

---

(١) عن الحلاّج، أبي المغيث الحسين بن حميّ البيضاوي، انظر: دائرة المعارف الإسلامية، ترجمة أحمد الشنتناوي وإبراهيم زكي خورشيد وعبدالحميد يونس، راجعها محمد مهدي علاّم، دار المعرفة، بيروت، د.ت، م١٥، ص٣٥٥-٣٦٩.

وانظر: أيضاً لوي ماسينيون (Louis Massignon)، المنحنى الشخصي لحياة الحلاّج شهيد الصوفية في الإسلام في: عبدالرحمن بدوي، شخصيات قلقة في الإسلام، ط١، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٤٦. ص ص ٥٩-٩١؛ كامل مصطفى الشيبي، شرح ديوان الحلاّج، ط١، مكتبة النهضة، بيروت، بغداد، ١٣٩٤، ١٩٧٤، ص١٩-٦٥.

(٢) السيرة الشعبيّة للحلاج، تحقيق رضوان السح، ط١، دار صادر، بيروت، ١٩٩٨، ص٣٣.

[يكنسـها]، وينفض الكتب من الغبار، ويبسط السجادة لشيخه، ويملأ الأباريق. فدخـل ذات يـوم الخلوة ليكنسها، وإذا بورقة قد سقطت من السجادة فيها اسم الله الأعظم، فأخذها وأكلها ليتبرك بها، وكانت الولاية للشيخ فطلبها ولم يجدها، فشـقّ ذلك عليه، فأراد أن يخوف الفقراء حتى يردوها عليه فقال "من وجد لي ورقـة ولـم يـردها قُطِّعتْ يمينه. فلم يتكلم أحد. فقال: من سمعني أطلبها ولم يـردها قُطِّعَتْ شماله فلم يرد أحد. فقال: من سمعني أطلبها ولم يردها قُطِّعَتْ رجليه،وُصـلِبَ، ورُجِمَ، وأُحَرِقَ، وذُري بالهوا فنفذت الدعوات كلها في حسين الحلاّج وهو قائم متحير، وقد التهب فؤاده بمحبة الحق"[1].

وتحتفـي هذه السيرة الشعبية بكرامات الحلاّج ولا تنظر إليها على أنها كفـر وشعبذة كما فعل مؤرخو السلطة الرسمية. ولعلّ الاحتفاء الأكبر في هذه السـيرة تمثّل في الاستباق الزمني لما سيحدث بعد وفاة الحلاّج. إذ تمثل وصية الحلاّج لأخته قبل موته "كرامة" سترد عن بغداد وأهلها اللعنة التي ستحل عليها بعـد وفاتـه. إذ يقول الحلاّج لأخته: " يا أختي، بهذا قدر الله تعالى، نفذت فيّ دعـوة شيخي الجنيد، وأريد أن أوصيك يا أختي بوصية: إذا رأيتهم حرقوني، فخذي من رمادي شيئاً واحتفظي [عليه] بعد ثلاثة أيام يفيض الفرات على بغداد حـتى تكاد تغرق، فيأتون إليك متضرعين بين يديك فخذي الرماد الذي عندك، وارميه في الماء، وقولي له: ارجع يا مبارك من حيث جيت، فإن أخي قد حالل من أسا عليه لأجل شيخه الجنيد، ولأجل عين تكرم ألف عين"[2].

وتمثّل (الرؤيا)، وهي نسق من أنساق التعبير الصوفي، نوعاً من أنواع الكـرامة الصـوفية، وستحقق الرؤيا التي رأتها أخت الحلاّج التصوّر الشعبي لهـذه الشخصـية الخلافية في تاريخ الثقافة الإسلامية. وكي نبين هذا التصور

---

[1] السيرة الشعبية للحلاج، ص ٣٣.

[2] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

لابـدَّ لنا من المقارنة بين منظورين، المنظور الأول: رؤية الثقافة العالمة حول موت الحلاج، والمنظور الآخر رؤية التصور الشعبي.

وتؤسس نصوص الرؤية (العالمة) حول الحلاّج ومقتله نمطاً نقيضاً لما ورد فـي الـنص الشعبي أو الرؤية المسكوت عنها. فعندما أورد ابن الخطيب البغدادي (ت٤٦٣هـ)، وابن خلكان (ت٦٨١هـ)، وابن كثير (ت٧٧٤هـ) ما تناقله العوام عن كرامات الحلاّج بعد موته من فيضان النهر ومن بعثه حياً نجد أنهم اكتفوا بنعت هذه الأخبار بأنها ضروب من الهذيان[1]. ولا سيّما أن بعض هـذه الأخـبار تجعل ابن المقفع (ت١٤٢هـ) والجنابي (ت٣٣٢هـ) والحلاّج (ت٣٠٩هـ) متعاصـرين زمنـياً. والثابت تاريخياً أن ابن المقفع توفي قبل الحلاج بحوالي قرنين.

ولا تعـتد السيرة الشعبية بالزمن الفيزيائي أو (الزمن الخطي). وتعمد إلى تكسير خطية هذا الزمن عندما تصنع زمناً خاصاً بها هو زمن السيرة. وقد حققـت سـيرة الحلاج هذا الزمان بتوظيف الاستباقات الزمنية كما أشرنا آنفاً. وكذلـك بالـتحويل النصي" الذي تضفيه على شخوصها؛ فقد جعلت أبا القاسم الجنـيد (ت٢٩٧هـ) شيخ الحلاج الذي يرجمه بالورود[2] في حين أن شيخه كما جاء في مصادر سيرة الحلاّج هو أبو عمرو بن عثمان المكي(ت٢٩٧هـ)

---

[1] انظر: ابن الخطيب البغدادي، تاريخ بغداد، ج٨، ص١١٢-١٣٥.
ابن خلكان، وفيات الأعيان، تحقيق إحسان عباس، م٢، ص١٤٠-١٥٧.
ابن كثير، البداية والنهاية، ج١١، ص١٣٢-١٤٤.

[2] جاء في السيرة الشعبية للحلاّج (قصة حسين الحلاّج)، ص ٧١: "أن الحسين عندما رجمه شيخه الجنيد بوردة حمراء، فقال حسين: آه يا شيخي، آلمتني وقتلتني وبكى منها بكاءً شديداً. فقـال له شيخه: يا حسين، الناس قد رجموك بكل حجر كبير فما تألمت، وأنا رجمتك بوردة فتألمـت مـنها، وبكيـت فما سبب ذلك، فقال له: يا شيخي أما علمت أن جفا الحبيب على المحب شديد، فودعه شيخه وانصرف".

الذي نفذت دعوته في الحلاّج[1]. وربّما كانت شهرة الجنيد ومعاصرته الحلاّج سبباً من الأسباب التي دعت القاص الشعبي إلى إحداث مثل هذا التحويل النصي.

ولم تستند (قصة حسين الحلاّج) إلى سلسلة الإسناد الوهمي كما في السير الشعبية. فهذه القصة تبدأ بقول الراوي "قيل إن والدة حسين الحلاّج" أو "حكي والله أعلم"[2]. وبذلك يكون الإسناد عن راوٍ مجهول وسيلة القاص الشعبي لجعل التاريخ منفتحاً على احتمالات متعددة بما فيها الغريب والعجائبي. وكأنّ القاص الشعبي يتمثّل نصوص الكرامات الصوفية التي غالباً ما تكون سلسلة إسنادها رواة مجهولون في حين تكون روايات الثقافة العالمة مسندة إلى شيوخ وعلماء (أثبات) يحققون الروايات، ولا يكتفون بمجرد سردها.

ولا يتوجه القاص أو الراوي بروايته هذه إلى جمهور متعالم أو نخبة مثقفة وإنّما يتوجه بها إلى نمط خاص من المتلقين، هم المتلقون الذين يحققون تماهياً تاماً مع أحداث النص السردي، ويتقبلون ما جاء فيه من تحويل نصي وتحويل لكثير من الحوادث التاريخية التي سجّلها التاريخ الرسمي. وقد يكون هؤلاء المتلقون من العوام، (سنة، شيعة، متصوفة ..إلخ). ولهذا فإنّ القاص سيدمج في قصته هاته كل الروايات المرفوضة التي شكّك فيها مؤرخو الثقافة (العالمة).

---

(1) انظر: ابن كثير، البداية والنهاية، ج11، ص134، ذكر أبو القاسم القشيري في رسالته في (باب حفظ قلوب المشايخ): أنّ عمرو بن عثمان دخل على الحلاج، هو بمكة وهو يكتب شيئاً في أوراق فقال له: ما هذا؟ فقال: هو ذا أعارض القرآن. قال: فدعا عليه فلم يفلح بعدها، وأنكر على أبي يعقوب الأقطع تزويجه إياه ابنته. وكتب عمرو بن عثمان إلى الآفاق كتباً كثيرة يلعنه فيها ويحذر الناس منه". وكان الأشياخ كلهم يقولون: جميع ما حلّ بالحلاّج إنما كان من دعوة عمرو بن عثمان المكي عليه"، الأنوار القدسية، ج1، ص 175.

(2) السيرة الشعبية للحلاّج، ص33.

٥- صورة الآخر:

يمثل الصراع ضد الفرنجة أو الصليبيين قسماً كبيراً من صورة الآخر في ألف ليلة وليلة. فالحكايات التي تدور حول الحروب الصليبية ثلاث حكايات تزيد لياليها على مئتي ليلة من ليالي ألف ليلة وليلة، وهي:

- (حكاية الملك النعمان وولديه شركان وضوء الزمان).
- (حكاية علي نورالدين ومريم الزنارية).
- (حكاية الصعيدي وزوجته الفرنجية).

وتمتد قصة الملك النعمان سردياً لتشمل مئة ليلة وليلتين، حسب طبعة بولاق، تخصصها شهرزاد لسيرة عمر النعمان الذي"قهر الملوك الأكاسرة والقياصرة، والذي كان إذا غضب يخرج من منخريه لهيب النار، وكان قد ملك جميع الأقطار، ونفذ حكمه في سائر القرى والأمصار ووصلت عساكره إلى أقصى البلاد، ودخل في حكمه المشرق والمغرب"[1]. وتتشعب الحكاية التي تتوزع على ثلاثة أجيال من أبناء النعمان وهم شركان الابن الأكبر فرومزان وضوء المكان ونزهة الزمان ثم حفيديه كان ما كان وقضى فكان. وتمثل هذه الأجيال الثلاثة حلقات الصراع البيزنطي الإسلامي. وتحتفي القصة أو الحكاية بإضفاء صفات البطولة التمجيدية على أبناء النعمان في الوقت الذي وظّفت فيه هذه السيرة / الحكاية أسلوب المبالغة الساخرة للتقليل من شأن الآخر / الصليبيين. فهؤلاء الصليبيون يستعينون بعجوز هي "شواهي ذات الدواهي". وهم عندما اتفقوا على خطة الحرب أخذوا يتبركون "بالبطريق الكبير ذي الإنكار والنكير"[2].

---

[1] ألف ليلة وليلة، طبعة بولاق، ج١، ص١٣٩.

[2] انظر: المرجع نفسه، ج١، ص٢٠٢.

وفي سياق توظيف السخرية يبدأ المتخيّل الشعبي بإخراج الصليبيين من دائرة الإنسانية إلى صفات البهيمية الحيوانية. ففي الليلة الثامنة بعد المئة تصف الحكاية أحد أبطالهم "لوقا بن شملوط" بـ "... كان هذا الملعون لوقا ما في بلاد الروم أعظم منه، ولا أرمى بالنبال، ولا أضرب بالسيف، ولا أطعن بالرمح والنزال، وكان بشع المنظر، وجهه وجه حمار، وصورته صورة قرد، وطلعته طلعة الرقيب، وقربه أصعب من فراق الحبيب، له من الليل ظلمته، ومن الأبخر نكهته، ومن القوس قامته، ومن الكفر سمته..." [1].

وفي حكاية (مريم الزُنّارية) تحذّر مريم حبيبها المسلم من "رجل إفرنجي أعور العين اليمنى، أعرج الشمال، وهو شيخ أغبر الوجه، مكلثم اللحية.." [2]. وفي حكاية (الصعيدي وزوجته الفرنجية) نجد تقابلات سردية بين الصورة الأخلاقية لكل من المسلمين والصليبيين. فالصليبيون على خلاف المسلمين لا أخلاق لهم، ونساؤهم لا يتوانين عن ارتكاب الفواحش والزنا طلباً للمال[3]. وجعل المتخيّل الشعبي صفات الشجاعة والقوة قاصرة على بنات الفرنجة والروم دون رجالهم على الرغم من اعتراف المؤرخين المسلمين بشجاعة المقاتل الصليبي[4].

وتقوم السير الشعبية على بنية الصراع والتقاطب سواء بين العرب والأجناس الأخرى (حبشة، فرس، روم) أو بين العرب والعرب، ومحور الصراع والتقاطب في هذه السير قائم على (مركزية دار الإسلام) في علاقتها

---

(١) ألف ليلة وليلة، ج١، ص ٢٠٢.

(٢) المصدر نفسه، ج٢، ص٤٣٠.

(٣) انظر: المصدر نفسه، ج٢، ص٣٧٧.

(٤) يقول أسامة بن منقذ: "سبحان الخالق الباري إذا خبر الإنسان أمور الفرنج سبّح الله تعالى وقدّسه، ورأى فيهم فضيلة الشجاعة لا غير".كتاب الاعتبار، حرّره فيليب حتي، برنستون، مطبعة جامعة برنستون، ١٩٣٠، ص ٦٤.

بالعـــالم المعمـــور (خارج دار الإسلام). ويصبح الصراع دينياً عقائدياً؛ فالملك ســيف وحمزة البهلوان يؤمنان بالله ويوحدانه على دين إبراهيم الخليل في حين أنّ الأجــناس الأخرى تؤمن إمّا بزحل أو النار أو المسيح. وصورة الآخر في الســير الشــعبية تأتي مقترنة بالشر في مقابل الخير الذي يمثله الفاعل (البطل السردي المسلم وأعوانه). فجوان في سيرة (الظاهر بيبرس) يمثل الشر المطلق يســلم ظاهرياً، ويقنع الشيخ العالم صلاح الدين العراقي أنه يريد معرفة العلوم الشــرعية والــتفقه فيها. "فقد كان اللعين ذا فهم وثبات، فصار الشيخ يعلم عبد الصــليب، ســيف الروم، وظن الأستاذ أن إسلامهم صحيح، وكان الذي يتعلمه أصحابه في شهر من الزمان يتعلمه عبد الصليب في يوم واحد. ولم ينسَ شيئاً مما يلقيه إليه. وصار عبد الصليب هذا لبيباً ماهراً يتكلم بالقرآن، ويعلم التأويل والبيان، ويروي الحديث، ويعرف أصله وشرحه، ويدري العربية والنحو حتى صار مثل الشيخ صلاح الدين سواء بسواء[1]". والحكيمان سقرديس وسقرديون لا يفوقهما أحد علماً وحكمة وإطلاعاً على علوم المتقدمين[2].

وفـــي هذه العوالم الافتراضية للمرويات السردية يتسم السرد بالحركة الدائــرية لأبطـــال الســـير والخرافات[3]. وهي حركة لا يمكن أن تنتهي لأنها متصـــلة بالـــرؤية الدينية والثقافية للعالم؛ أي تلك الرؤية التي تختزل تناقضات العـــالم إلـــى ثنائية ضدية دائمة الحضور هي: الخير والشر. واستناداً إلى هذه الرؤية تتوزع المحاور الدلالية في السرد القديم لتأخذ شكلها النهائي في قطبين متنافرين[4].

---

(١) سيرة الملك الظاهر بيبرس، م١، ص ٦٠.

(٢) انظر: المصدر نفسه، الجزء نفسه، ص٢٥.

(٣) انظر: عبدالله إبراهيم، السردية العربية الحديثة، ص٨٦.

(٤) انظر: المرجع نفسه، ص ٨٧.

وقد مثّل صراع العرب ضد الصليبيين جانباً كبيراً من صورة الآخر في هذه السير؛ إذ جاء هذا الصراع في أكبر سيرة شعبية (سيرة الأميرة ذات الهمة) التي تفاعلت نصياً مع حكاية عمر النعمان في ألف ليلة وليلة. وتمثّل الصراع ضد الصليبيين أيضاً في سيرة الملك الظاهر بيبرس. أمّا صراع العرب ضد الحبشة فقد برز في سيرة الملك سيف بن ذي يزن عندما أقدم والد الملك سيف على الاستقلال بملكه عن الحبشة فحاول سيف أرعد ملك الحبشة القضاء عليه بواسطة قمرية. وفي سيرة حمزة البهلوان يكون الصراع الأصلي في السيرة قائماً بين الفرس والعرب[1].

٦- تمثيلات الأسود في المتخيّل العربي:

ترتبط تمثيلات الأسود في الثقافة العربية الإسلامية بالأنساق الثقافية التي يتشكّل فيها الآخر وفقاً لمركزية دار الإسلام. وقد ظهرت مصنفات عدة في المفاخرة بين السودان والبيضان لعل من أظهرها: رسالة (فخر السودان على البيضان) للجاحظ (ت٢٥٥هـ)، و(تنوير الغبش في فضل السودان والحبش)، لابن الجوزي (ت٥٩٧هـ) وغيرهما[2]. ويمتاز مصنف الجاحظ

---

[1] يرى محمد رجب النجّار أن سيرة "حمزة البهلوان، تمثل نسقاً للتصوّر الشعبي عن العالم وعن المكانة النسبية التي يحتلها العرب بين الشعوب المجاورة". انظر: التراث القصصي، م١، ص٢٦٨.

[2] رسالة فخر السودان على البيضان، الرسائل الكلامية. تنوير الغبش في فضل السودان والحبش وهناك كتب أخرى منها على سبيل المثال: (رفع شأن الحبشان)، و(أزهار العروش في أخبار الحبوش)، و(نزهة العمر في التفضيل بين البيض والسمر) للسيوطي. و(الطراز المنقوش في محاسن الحبوش) لمحمد بن عبد الباقي البخاري. و(الجواهر الحسان في أخبار الحبشان)، لأحمد الحنفي القنائي الأزهري. انظر: عبدالله محمد الغزالي، السود في التراث

بغلبة عناصر (المنحى الاعتزالي) الذي يكون الطريقة الجاحظية. إذ يربط الجاحظ اللون الأسود بكل ما هو عربي من شخصيات عربية سوداء وفق بنية اجتماعية تحتج للشيء ونقيضه. ففي دفاعه عن السود مثلاً يؤكّد الجاحظ أنّ اللون الأسود ليس تشويهاً ولكنه بفعل موقع البلد الجغرافي. وحجته في ذلك أن هناك قبائل عربية سوداء إذ يقول: "إنّ الله تعالى لم يجعلنا سوداً تشويهاً بخلقنا، ولكن البلد فعل ذلك بنا. والحجة في ذلك أنّ في العرب قبائل سوداء كبني سليم بن منصور، وكل من نزل الحرة من غير بني سليم كلّهم سود"[1]. ولعلّ دفاع الجاحظ عن السودان كان بسبب بروزهم بوصفهم قوة لا يستهان بها في المجتمع العبّاسي. ولهذا قاموا في العام الذي توفي فيه الجاحظ بثورتهم المشهورة (ثورة الزنج). أما ابن الجوزي فقد وضع كتابه (تنوير الغبش في فضل السودان والحبش) وفق المنهج الديني الإسلامي النقلي معتمداً على أسلوب السّرد التاريخي[2]. وقد عدّد ابن الجوزي طباع السودان وفضلهم في كون النجاشي الذي آوى المسلمين منهم. كما ذكر أشرافهم من الصحابة والمبرزين في العلم والفطناء. وكانت رؤيته عقلانية عندما بيّن سبب سواد الأحباش مُرجعاً إياه إلى الموطن الجغرافي لذلك الإنسان من الأرض وطبيعة الهواء. وبهذا فنّد الأسطورة التي ربطت السواد بدعوة نوح على ولده حام لما انكشفت عورته . إذ يقول ابن الجوزي: "فأمّا ما يُروى أنّ نوحاً انكشفت عورته فلم يغطها [أي حام] فدعا عليه فاسودّ فشيء لا يثبت، ولا يصح والله أعلم[3]".

=العبّاسي: قراءة في الجاحظ وابن الجوزي، حوليات الآداب والعلوم الاجتماعية، (جامعة الكويت)، الحولية العشرون ١٤٢٠هـ - ١٤٢١هـ/١٩٩٩-٢٠٠٠ (الرسالة؛ ١٣٨).

[1] الجاحظ، رسالة فخر السودان على البيضان.

[2] عبدالله محمد الغزالي، السود في التراث العباسي، مرجع سابق، ص ٨٦.

[3] انظر: ابن الجوزي، تنوير الغبش، ص ٤أ.

وفـــي مقـــابل هـــذه الصورة التي وجدناها في مصنفات الجاحظ وابن الجـــوزي فـــإنَّ تمثـــيلات الأســـود في منظور الجغرافيين والمؤرخين العرب القدامـــى تمثـــيلات مُنمّطة لا تخرج عن "أثنوغرافية" العرق الأسود في نظرية الطـــبائع اليونانية كما صاغها بطليموس وجالينوس[1]. وقد وصف المسعودي (ت٣٤٦هـ). في حديثه عن الأرض وشكلها وطبائع أهلها أهل الربع الجنوبي كالزنج وسائر الأحباش الذين كانوا تحت خط الاستواء وتحت مساحة الشمس؛ بـــأنّهم " بخـــلاف تلك الحال في التهاب الحرارة وقلة الرطوبة فاسودت ألوانهم واحمـــرت أعينهم وتوحّشت نفوسهم؛ ذلك لالتهاب هوائهم، وإفراط الأرحام في نضـــجهم حـــتى احترقت ألوانهم، وتفلفلت شعورهم لغلبة البخار الحار اليابس، وكذلـــك الشـــعور الســـبطة إذا قربـــت مـــن حرارة النار دخلها الانقباض، ثم الانضمام، ثم الانعقاد على قدر قربها من الحرارة وبعدها عنها"[2].

وقـــد وصـــف ابن سعيد المغربي (ت٦٧٣هـ) في (كتاب الجغرافيا)، بـــلاد الزنج أو سفالة الزنج بأنها بلاد "العراة المهملين كالبهائم"[3]. ولا يخرج الدمشـــقي (ت٧٢٧هـــ) عـــن هذا الأفق المحدود الذي صاغه استبداد المؤثر اليونانـــي في كتابات الجغرافيين العرب القدامى. فهو يفسر السواد انطلاقاً من أســـاطير وهمـــية؛ إذ يرجع دونية الجنس الأسود إلى مرجعية دينية ممثلة في دعـــوة نوح على ابنه حام عندما كشف عورته. إذ يقول: "وذكر أهل الآثار أن الســـبب في سواد أولاد حام أنه أصاب امرأة في السفينة، فدعا عليه نوح عليه الســـلام أن يغير الله نطفه فجاءت السودان، وقيل إنه أتاه فوجده نائماً، وكشفت الـــريح عورتـــه. وذكـــر ذلك لأخويه سام ويافث فنهضا وستراه وهما مديران

---

[1] انظر: آندريه ميكيل، جغرافية دار الإسلام البشرية، ترجمة إبراهيم خوري، ط١، وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٨٥، ج٢، ص١٨٣.

[2] التنبـــيه والإشـــراف، عُني بتصحيحه ومراجعته: عبدالله إسماعيل الصادق، ١٣٥٧هـ/ ١٩٣٨ (المكتبة التاريخية)، ص٢٢-٢٣.

[3] كـــتاب الجغرافـــيا، تحقـــيق إســـماعيل العربي، ط١، المكتب التجاري للطباعة والنشر، بيروت، د.ت. ص٧٩.

وجوههما حتى لا يريا سوءته، فلما علم نوح عليه السلام بذلك. قال: ملعون حام ومبارك سام، ويكثر الله يافث"[1].

وتبرز في ألف ليلة وليلة صورة الأسود في سياق الشبقية والشهوة والفسوق. ولا سيّما شهوة النساء، وهي شهوة متبادلة بين العبد وبين نسوة أميرات أي من عليه القوم. ويبرز في الليالي توظيف السواد بوصفه بنية دلالية (دالة) ثقافياً منذ حكاية المفتتح. ففي الحكاية الإطارية: "وخرج طالباً بلاد أخيه، فلما كان في نصف الليل تذكر حاجة نسيها في قصره فرجع ودخل قصره فوجد زوجته راقدة في فراشه معانقة عبداً أسود من العبيد فلما رأى هذا اسودت الدنيا في وجهه وقال في نفسه: إذا كان هذا الأمر قد وقع وأنا ما فارقت المدينة، فكيف حال هذه العاهرة إذا غبت عند أخي مدة ثم أنه سلّ سيفه وضرب الاثنين فقتلهما في الفراش"[2].

ويصبح السمر الليلي في هذه الحكاية مُكثّفاً دلالياً بالسواد (منتصف الليل، العبد الأسود، اسودت الدنيا في وجهه)، ولهذا فإنّ التركيز على لون واحد (السواد) "مثال جلي للاقتصاد النصي؛ إذ تقوم كلمة ما بدور المحوّل

---

(1) نخبة الدهر في عجائب البر والبحر، ط1، مكتبة المثنى، بغداد، 1963، "لا تختلف أيضاً صورة السود عند ابن خلدون (ت808هـ)، على الرغم من تأخره وشمولية أفكاره عن العمران البشري، عن الصورة التي توارثها أسلافه من الجغرافيين والمؤرخين العرب القدامى. وهي خليط مركب من آراء الإغريق ومرويات تجار الرقيق وصورة الآخر. يقول ابن خلدون: "ولما كان السودان ساكنين الإقليم الحار، واستولى الحر على أمزجتهم في أصل تكوينهم كان في أرواحهم من الحرارة على نسبة أبدانهم وإقليمهم فتكون أرواحهم بالقياس إلى أرواح أهل الإقليم أشد حرارة فتكون أكثر تفشياً فتكون أسرع فرحاً وسروراً وأكثر انبساطاً"، المقدمة، ص63. وعن تمثيلات الأسود انظر: عبدالله إبراهيم، المركزية الإسلامية، ، صورة الآخر في المخيال الإسلامي خلال القرون الوسطى، (إفريقيا، مزيج أسود وموروث إغريقي)، ص 165-193؛ عالم القرون الوسطى في أعين المسلمين، صورة الإفريقيين السود في أعين المسلمين،. ج2، ص 405، 530.

(2) انظر: ألف ليلة وليلة؛ ج1، ص 2-3.

الذهنـــي لليل. ولهذا يصبح الليل معادلاً لزمن القتل عند القراءة عوضاً عن أن يكـــون معـــادلاً لزمـــن الهـــوى. فظلام الليل يستدعي كلاً من الحب الجنسي والأحـــداث المحظـــورة"[١]. وتكثف حكاية المفتتح الإطارية لون السواد عندما تـــتكرر صور الشبقية والشهوانية المتبادلة بين العبد وزوج شهريار[٢]، وتصبح الحكاية الإطارية مولّدة ومنتجة لصور شتى من تمثيلات ثقافية وحضارية.

وتحقّق حكاية (الصياد والشاب المسحور) الواردة في الليلة السابعة قلباً للتراتيبـــية الطبقـــية القائمة على سيد ومسود. وقد تحقّق هذا القلب في صورة مفارقـــة؛ فـــزوجة الشاب المسحور تعشق عبداً يهينها ويذيقها صنوف العذاب وهي مع ذلك تفضل معاشرة العبد المنفر على زوجها. وقد وصفت الليالي هذا العـــبد بأوصاف تجمع بين قوة الشهوة والجبروت: "وإذا بها قد دخلت على عبد أسود إحدى شفتيه غطاء وشفته الثانية وطاء، وشفاهه تلقط الرمل من الحصى، وهو مقبل وراقد على قليل من قش القصب، فقبلت الأرض بين يديه فرفع ذلك العـــبد رأسه إليها، وقال لها: ويلك ما سبب قعودك إلى هذه الساعة؟ كان عندنا الســـودان وشـــربوا الشراب، وصار كل واحد بعشيقته، وأنا ما رضيت أشرب مـــن شانك فقالت: يا سيدي وحبيب قلبي أما تعلم إني متزوجة بابن عمي، وأنا أكـــره الخلـــق في صورته، وأبغض نفسي في صحبته، ولولا إني أخشى على خاطـــرك لكنت جعلت المدينة خراباً يصيح فيها البوم والغراب، وأنقل حجارتها إلـــى خلـــف جـــبل قاف. فقال العبد: تكذبين يا عاهرة، وأنا أحلف وحق فتوة الســـودان، وألا تكون مروتنا مروة البيضان إن بقيت تقعدي إلى هذا الوقت من هـــذا اليوم لا أصاحبك، ولا أضع جسدي على جسدك يا خائنة أتتقلين علي من أجل شهوتك؟ يا منتنة يا أخس البيضان"[٣].

---

[١] فريال جبوري غزول، البنية والدلالة في ألف ليلة وليلة، مجلة فصول، مجلد ١٢، عدد ٤ ، شتاء ١٩٩٤، ص٨٤.

[٢] انظر: ألف ليلة وليلة، ج١، ص٣.

[٣] المصدر نفسه، ج١، ص٢١-٢٢.

وتشـــترك المـــرأة الخائنة مع العبد الأسود في كونهما جسدين مستلبين يمـــثلان الآخر في المجتمع الذكوري الذي يتحكم فيه السيد (الأبيض). ويربط العـــبد الأســـود (الآخر)، "قيمة البهيمية الأنثوية بموضوعة القوة الإفريقية التي تظهر مرات شتى في الليالي لكن بقليل من التوسع. ومع ذلك، فهي ماثلة، دوماً للدلالة نفسها"[1].

وتمثل صورة العبيد الثلاثة الواردة في (حكاية التاجر أيوب وابنه غانم وابنته فتنة) صورة الأدنى التي رسّختها كتابات الجغرافيين والمؤرخين العرب القدامى. إذ ترادف صورة العبيد صيغ تحكمية جاهزة تعكس الدونية المظهرية والذهنـــية للجنس الخسيس (قرين اللؤم) و(القبح) و(العدوانية) و(بلادة الحس). ويأتي حديث العبد (بخيث) للعبدين صواب وكافور مؤكداً صورة المقموع الذي يعـــيد إنـــتاج صورته كما تشكّلت في ذهن القامع؛ إذ يرد بخيث، على صواب وكـــافور عـــندما فقـــدا القدرة على إدراك وجود غريب من خلال هيئة الباب المـــوارب "فحين قربوا من الطينة قال أحد العبدين الحاملين الصندوق: مالك يا صـــواب؟ فقـــال العبد الآخر منهما: مالك يا كافور؟ فقال له: أما كنا هنا وقت العشـــاء، وتركنا الباب مفتوحاً؟ فقال: نعم هذا الكلام صحيح. فقال لهما الثالث وهـــو حـــامل الفأس والنور، وكان اسمه بخيث: ما أقل عقلكما! أما تعرفان أن أصـــحاب الغـــيطان يخـــرجون من بغداد، ويرعون هنا فيمسي عليهم المساء، فـــيدخلون ويغلقـــون الـــباب خوفاً من السودان أمثالنا أن يأخذوهم، ويشووهم، ويأكلوهم"[2].

---

[1] جمـــال الديـــن بن الشيخ، ألف ليلة وليلة أو القول الأسير، ص ٣١. وإلى جانب صورة العـــبد الخائن في الحكاية الإطارية يمكننا أن نقف على أمثلة عدة له في حكاية عمر النعمان مثل (العبد غضبان) الذي يريد اغتصاب الملك إبريزة وعندما تفشل محاولته يقتلها. وحكاية (الـــتفاحات الـــثلاث) التي تصوّر عبد السوء المتسبب في قتل زوجة عفيفة بعد خوضه في عرضها كذباً.

[2] ألف ليلة وليلة، ج١، ص١٢٦، أيضاً: شرف الدين ماجدولين، بيان شهرزاد، ص ٢٧٥.

وتعــيد سيرة (الملك سيف بن ذي يزن) **إنتاج التصوّر الثقافي الخاص** بصورة الأسود الملعون المطرود من رحمة الأنبياء. **إذ تكون النبوءة المركزية** المؤسســة لخطــاب هــذه السيرة **قائمة على دعاء نوح على ابنه حام بعد أن** ضحك من كشف عورة أبيه "فغضب نوح على حام **حتى كأنه من شدة الغضب** لا يعرف له كلام، ودعا عليه بالسواد من دون **الناس والعباد، وأن تكون ذريته** عبيداً وخداماً لأولاد أخيه سام على طول السنين **والأعوام والشهور والأيام**"[1]. ويصــبح الصراع في سيرة (الملك سيف) قائماً **على قطبين هما العرب (سيف** بن ذي يزن) والأحباش (سيف أرعد)[2].

وأحســب أنّ صــورة الزنجي أو الحبشي **في السير الشعبية لا تختلف** عــن صــورته في (ألف ليلة وليلة). ولذا **فعندما يكون الأسود زنجياً أو حبشياً** فإنــه يرتبط بدوال ثقافية منحطة مثل الغدر **والخيانة واللؤم والخسة. ولهذا فإن** صــورة الأسود في (سيرة الملك سيف) **قد تستند إلى هذا الموروث الثقافي عن** صورة الآخر أكثر من كونها دالة على تمثل **تمّ في إطار زمني محدود، عصر** المماليك.

وفــي مقابل هذه الصورة المنمّطة **تبرز صورة مثالية لأنموذج البطل** الأســود، الــذي ينتمي إلى أصول عربية نبيلة. **ولدينا ثلاث سير شعبية تحتفي** بالــبطل الأســود هــي: **(سيرة عنترة بن شدّاد) و(تغريبة بني هلال) و(سيرة** الأميرة ذات الهمة).

وقد احتفى الراوي الشعبي بلون عنترة **الأسود الذي يكون عائقاً يحول** دون الظفــر والــزواج بابنة عمه عبلة. **وجاء في هذه السيرة عدد من الأبطال** الســود إلــى جانب عنترة مثل ولده الغضبان **وابنته عنيترة. ولعلّها مفارقة أن** ينعت عنترة أحد الفرسان الكبار بأنّه " عبد زنجير" **مازجاً بين العبودية واللون.**

---

(1) سيرة الملك سيف. م١، ص ٤٦.

(2) انظر: المصدر نفسه.

كما نلمح في بعض تسمياته لفارس أسود آخر سماه " نور الظلام "[1]. ولم يختلف تصور القاص الثقافي عن بلاد السودان والحبشة عن التصوّر الماثل في المتخيّل الجغرافي والتاريخي إذ تكون هذه البلاد مقرا للغيلان، والسحرة، والمخلوقات المشوهة التي هي مزيج بين الإنسان والحيوان والجان[2].

وكان اللون الأسود سبباً في إقصاء أبي زيد الهلالي عن قبيلته؛ فقد طلبت والدة أبي زيد خضرة الشريفة من الله أن يرزقها ولداً ذكراً يقهر الفرسان، ولو كان لونه مثل الغراب الأسود الذي رأته يطرد الغربان، ويفتك بهم فاستجاب الله دعائها. " وقد كانت رغبة القوم متمثلة في إقصائه؛ فالسيد لا يكون أسود اللون " فلما رآه سرحان عضَّ على أصابعه، وقال لرزق: هذا الولد أسود مثل العبد، ثم أنشد يقول[3]:

يامير رزق ليس هذا خليفتك	هذا أبوه عبد أسود
سميته بركات فضاع الهنى	راح الفرح عنا وجاء الأنكد
يا رزق قد ضيعت نسلك	والسعد ولى ونحسك يصمد

وحظي أبو زيد الهلالي بإعجاب قومه لشجاعته وبطولاته. ولكن على الرغم من هذا كله فإن الجازية الهلالية تعيّر عليا زوجة أبي زيد بأنها "زوجة عبدنا"[4]. وقد تعرّض الأمير عبدالوهاب ابن الأميرة ذات الهمة للإقصاء إذا ادعى أبوه أنه ابن زنا لكونه أسود. ولهذا احتكمت القبيلة إلى الإمام جعفر الصادق الذي أثبت بنوته، وتنبأ له بأنه سيكون مجاهداً في سبيل الله تعالى[5].

---

(1) انظر: فاروق خورشيد، محمود ذهني، فن كتابه السيرة، منشورات اقرأ، بيروت، ١٩٨٠؛ ص٢٢٥.

(2) انظر: فاروق خورشيد، محمود ذهني، ص ٢٢٥، وانظر H.T. Norris, The Adventures of Antra. Aris and Phillips L.T.D. England, 1980 pp(73-91), (The Ethiopians).

(3) سيرة بني هلال، ص٣٩.

(4) المصدر نفسه، ص١٤٠.

(5) انظر: سيرة الأميرة ذات الهمة، ص٦٢٥.

ثالثاً: الحاكي والقاص وبلاغة الخطاب:

أ- تشابهات المقامة والأداء التمثيلي:

لم تصلنا نصوص تاريخية أو نقدية قديمة تشير إلى وجود أداء تمثيلي ودرامي لأدب المقامات. ولكن وصلتنا نصوص وشروح تحيل على أن المقامات كانت تُقرأ في مجالس الأدب والعلم إلى عصر متأخر. فالجبرتي (ت١٢٣٧هـ) يذكر في حديثه عن الشيخ أبي الفيض الشهير بمرتضى الحسيني الزَبيدي الحنفي في حوادث سنة خمس ومئتين وألف " وحضر عبدالرزاق أفندي الرئيس من الديار الروحية إلى مصر، وسمع به، [أي سمع بالزَبيدي]، فحضر إليه والتمس منه الإجازة وقراءة مقامات الحريري فكان يذهب إليه بعد فراغه من درس شيوخه ويطالع له ما تيسر من المقامات، ويفهمه معانيها اللغوية"[١].

ولعلَّ ارتباط المقامة في أصلها اللغوي بالمجلس، والجماعة من الناس هو الذي جعل طائفة من النقاد العرب المحدثين يشيرون إلى أصلها الدرامي، وسنتحدث عن هذا لاحقاً في الفصل الثاني من الباب الثاني[٢]. كما دلت كلمة (مقامة) عند بديع الزمان الهمذاني على " الحديث الذي يُلقى " ففي المقامة الوعظية يرى عيسى بن هشام شخصا يلقي حديثاً في المجلس فيقول لبعض الحاضرين: من هذا؟ قال: "غريب قد طرأ ما أعرف شخصه فاصبر عليه إلى آخر مقامته"[٣].

ومن الفنون الأدائية التي تتشابه إلى حد كبير مع المقامة فن خيال الظل ويسمى أيضاً " ظل الخيال "، وهو " فن يجمع بين التشخيص بالإشارات وبين الموسيقى والتصوير والشعر. وتظهر شخوصه المصنوعة من الأدم الملون على شاشة كتان مضاءة من الخلف "[٤]. وتسمى التمثيليات الظلية

---

(١) عجائب الآثار في التراجم والأخبار، ج٢، ص١٠٨.

(٢) انظر: الفصل الثاني من الباب الثاني.

(٣) المقامة الوعظية، مقامات بديع الزمان الهمذاني، ص١٧٩.

(٤) عبد الحميد يونس، معجم الفولكلور، ص١١٧.

"بابـات" وهي تسمية لا ترد في المعاجم العربية القديمة[1]. ولعلّ ذلك عائد إلى طبيعة النظرة المعيارية التي تصدر عنها هذه المعاجم في اعتمادها عصور الاحتجاج اللغوي مصدراً رئيساً وإهمالها كل ما عدا ذلك.

ويُعد شمس الدين محمد بن دانيال بن يوسف الخزاعي الموصلي الكحّال (ت ٧١٠هـ) أظهر المخايلين الذين وصلتنا باباتهم[2]. وتعد بابات ابن دانيال أنموذجاً لتمرد الأدب المسكوت عنه أو الثقافة المهمشة. فالبابات تحتفي

---

[1] يشرح الخفاجي، معنى كلمة بابة بمعنى نوع. ومنه قولهم للعب خيال الظل (بابة)، كقول ابن عبد الظاهر:

إياكم أن تنكروا جعفراً	ذاك الخيالي وأصحابه
فنيل مصركم له جعفر	مختلف يخرج في بابه

وبابة أحد شهور القبط، وفيه تكون زيادة النيل. وبابة إحدى بابات الخيال. إما لخيال جعفر الراقص وإما لخيال الإزار، وجعفر اسم الذي اخترع الخيال الراقص. ويطلق على النهر. وقد أراد الشاعر الخليج الذي يمده النيل فاستخدم المعنى الذي يخص الخيال. وقال الورّاق:

وأرد إطفاء السرا	ج فضاعفت النهاية
وحوى بها طوبي فصا	ر حديثنا في الناس بابة

(شفاء الغليل فيما في كلام العرب من الدخيل)، تصحيح محمد بدر الدين النعساني، ط١، نشر أحمد ناجي الجمالي ومحمد أمين الخانجي وأخيه بالقاهرة، ١٣٢٥هـ، ويرى منير كيّال (معجم بابات مسرح الظل، ص٢٠)؛ "أن خيال الظل لغة، إضافة مقلوبة، وصحتها ظل الخيال، بيد أن الناس آثروا هذه التسمية تركيزاً للانتباه على الأصل الذي ينعكس الظل منه". في حين يرى إبراهيم حمادة في (خيال الظل وتمثيليات ابن دانيال)، ص٨: "أن خيال الظل لغوياً اصطلاح عربي شائع اتخذ معناه المستقل، وانصهر في ضمير الشعب وحياته التعبيرية واليومية حتى اكتسب دلالة خاصة لا يمكن أن تحرمه إياها قسوة السلامة اللغوية".

[2] انظر ترجمته في: صلاح الدين الصفدي، الوافي بالوفيات، نشر فرانز شتاينر، فيسبادن، ١٩٦١، ج٣، ص٥١-٥٧. ابن شاكر الكتبي، فوات الوفيات، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، القاهرة، بولاق، ١٢٨٣هـ، ج٢، ص٢٣٧.

بأشكال من الشعر الشعبي منها: (كان وكان، والقوما، والمواليا، والحماق، والأزجال) في حين لا نجد أي ورود للشعر الرسمي الفصيح. كما أن هذه البابات أوجدت لنفسها قالباً تعبيرياً تمثّل في المزج بين الفصحى والعامية، ولعلّ بابة (عجيب وغريب) أقرب بابات ابن دانيال إلى فن المقامة. فابن دانيال يذكر في تقديمه لهذه البابة " أجبت أيها الأستاذ الظريف والماجن اللطيف مسألتك الثانية لئلا تظن أنّ همتي في الأدب متوانية، وأتيتك بغريب وألحقتك بعجيب. وهذه البابة تتضمن أحوال الغربا المحتالين في الأدب الآخذين بهذا الشأن، المتكلمين بلغة الشيخ ساسان"[1]. وتبدو شخصية (غريب) كما تقدمه البابة شبيهة بالشخصية المحتالة كما نجدها في حديث خالد بن يزيد للجاحظ، وأبي الفتح الإسكندري عند البديع. فمما يقوله غريب عن نفسه: " غريب عبدكم الغريب المشوق الكئيب، الذي أذابه الحنين، وغادره البنين حتى لا يبين، فتقاذفت به الأقطار، ودار مع الفلك الدوار، بعد أوطان وأوطار[2]:

أين زَماني الذي تقضّى	وَأَيْنَ جاهي وَأَيْنَ مَالِّي
وَأَينَ خُفي وَطَيلسَاني	وَأَيْنَ قِيلي وأين قَالي
وَأَينَ عَيْشي وَأَينَ طَيْشي	وَأَيْنَ حُسنِي وحسن مالي
ونحنُ فتيةٌ كرامٌ	فخارُهم في الفخارِ عالي

وفي بابة (طيف الخيال) يقول الأمير وصال معرفا بنفسه: " أنا ملاكم الحيطان، أنا محبظ الشيطان، أنا أنهش من ثعبان، وأحمل من قبان، وأنا أنطح من كبش، وأنفق من وحش، أنا أشرف من نعاس، وألوط من أبي نواس، أنا عيبة عيوب، وذنوب وذنوب "[3]. ولعلّ هذه اللغة المخاتلة هي التي جعلت ابن حجر العسقلاني (ت٨٥٢هـ) يصف أسلوب ابن دانيال بأنه " سلك طريقة

---

[1] خيال الظل وتمثيليات ابن دانيال، ص١٨٨.

[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3] المرجع نفسه، ص١٥٤ - ١٥٥.

ابن حجّاج ومزجها بطريقة متأخري المصريين، يأتي بأشياء مخترعة، وصنف طيف الخيال الشاهد له بالمهارة بالفن"[١].

وانــتهج ابن دانيال في باباته نهجاً معيناً؛ فهي تبدأ بمقدمة نثرية تشمل الحمــد والثــناء والصــلاة على النبي وتنتهي دائماً بالتوبة والاستغفار وطلب الرحلة للحج. والخطاب السردي فيها " قائم على نظام السرد الموضوعي الذي يكــون فــيه الــراوي مطلعاً على كل شيء "[٢]. وفي هذا الخطاب يبرز تخيل مــتلقٍ يُسأل ويُجاب عن سؤاله كما يفعل المؤلف في وجود القارئ الافتراضي. وفي أحيان أخرى يحاول المخايل إشراك المتلقي في البابة[٣].

وارتــبط خــيال الظــل بالموروث السردي العربي القديم من قصص القــرآن، والســير الشــعبية، والمقامــات، والقصص العجائبي. ففي (عجايبك عجايــب) أو (صندوق الدنيا) [٤] الذي يعد أحد أشكال خيال الظل يمزج الراوي أو المخــايل (الكراكوزتي، الحكواتي) بين أنواع حكائية تشكل بمجموعها حدثاً ســردياً متكاملاً. ومن هذه القصص: الست بدور، وقمر الزمان، وقصة الزير

---

[١] ابن حجر العسقلاني، الدرر الكامنة في أعيان المئة الثامنة، تحقيق محمد سيد جاد الحق، ط١، دار الكتب الحديثة، القاهرة، ١٩٦٢، ج٣، ص٤٣٤.

[٢] نصوص الشكلانيين الروس، ص١٩٩.

[٣] انظــر: مدحت الجيار، خيال الظل، مسرح العصور الوسطى الإسلامية، **مجلة فصول**، المجلد ٢، عدد ٣، أبريل، مايو، يونيو ١٩٩٢، ص٢٤.

[٤] عجايبك عجايب: "أو ما يعرف بصندوق الدنيا هو مسرح طريف ظهر في فترة متأخرة مــن أواخر القرن التاسع عشر. وخاصة بعد ظهور الطباعة الملونة. ويعتمد بشكل أساسي على مجموعة من الصور المطبوعة بالألوان، يؤلف بينها فتشكّل بمجموعها حدثاً أو قصة، وتلــف تلــك الصــور بعد توليفها وإلصاقها ببعضها على لولب مثبت في جانب من داخل الصــندوق قد تتصل بداية صور الحدث بلولب آخر في الجانب المقابل من داخل الصندوق. فــإذا بــرم اللولــب الفارغ فإن الصور تتتابع مارة وراء عدسات مكبّرة في فتحات بواجهة الصــندوق الأمامــية. وأمام هذه العدسات كان يجلس المتفرجون والأطفال لمشاهدة الحدث مصحوباً بحكايته على لسان الراوي". منير كيّال، معجم بابات مسرح الظل، ص١٠.

سالم، وأبي زيد الهلالي، وقصة غرام قيس بليلى، وعنترة بعبلة[1]. ويقدم الراوي وصفاً سردياً لشريط الصور المتتابعة في صندوق الدنيا. ويختلط الوصف بالغناء والأزجال. وبذا يكون الراوي هو الممثل الوحيد الذي يقوم بالأداء صوتاً وتعبيراً وحركة. ولا يتعدى جمهوره خمسة أشخاص هم عادة من الأطفال[2].

ويبدأ المخايل بقصيدة تدعو للفرجة، مشبهة الدنيا بصندوق فرجة تتبدل فيه الأحوال[3]:

شوف اتفرج يا سلام	شوف أحوالك بالتمام
شوف قدامك عجايب	شوف قدامك غرايب
يا حبيبي لو بتشوف	شوف أحوالك عالمكشوف
الدنيا صندوق فرجة	لا تغرك فيها البهجة
من يوم ما خلقت عوجا	لا تبكي عليها ولا تنوح

والفصول المضحكة التي كان يقدمها كركوزان وعيواظان أو مسرح (القره قوز) وهو أحد أشكال مسرح خيال الظل، كانت مستمدة من هذا الموروث السردي العربي ومن الأساطير والملاحم والتاريخ القديم. "إذ تمتد الحروب الأسطورية في هذه الفصول المضحكة لتشمل حرب الفرس، والملك سيف بن ذي يزن، وحرب الغساسنة والمناذرة، والملك النعمان، والملك الحارث وصولاً إلى حروب الجاهلية وصدر الإسلام" [4].

---

[1] عجايبك عجايب ، ص١٥.

[2] محمد كمال الدين، العرب والمسرح، كتاب الهلال، العدد ٢٩٣، ١٩٥٧، ص٥٧.

[3] منير كيّال، معجم بابات مسرح الظل، ص١٥.

[4] حسين حجازي، خيال الظل في الساحل السوري، فصل كركوزان وعيواظان، مجلة الحياة المسرحية، العدد ١١-١٢، ١٩٨٠، ص١٩. وقد ذكر باتي وشانتس بعض البابات المستوحاة عن ألف ليلة وليلة في الجزائر خلال النصف الأول من القرن التاسع عشر وعلقا على ذلك قائلين: " وكان فن خيال الظل في الجزائر يتطور ويهذب أساليبه بفضل بابات مستوحاة عن ألف ليلة وليلة توصل إلى التخلص من سقم الذوق الذي اتسمت به بعض

ولم تكن بابات خيال الظل الفن الأدائي الوحيد الذي يتشابه إلى حد كبير مع المقامات العربية. إذ كانت هناك فصول تمثيلية يقوم بها ممثل فرد؛ أي تعتمد على خصوصية الأداء التمثيلي الفردي. فقد أشار الرحالة الدانمركي كارستن نيبور، عن مشاهداته في الإسكندرية (١٧٦١م) إلى ذكر ممثل فرد كان يقدم نفسه للناس في شوارع القاهرة، سائلاً الناس العطاء، وكانت عدته لاستدرار عطف الناس سلسلة هائلة وغليظة كان يزعم لسامعيه أنه قُيِّد بها لما كان في أسر النصارى في مالطة، ثم يأخذ يروي في صوت باكٍ ما حلّ به من نكبات، وهو في أسر الأوروبيين البرابرة. ويخص بالذكر أنه أُرغم على أن يعيش مع الخنازير يرعاها وينام معها في مكان واحد. وكان بين مستمعيه قلة تنكر كلامه، أمّا الغالبية الكبرى فكانت متأثرة لقوله"[١].

ويبدو من النص السابق أنّ هذا اللاعب استثمر الموروث السردي في فن الكدية القائم على الألاعيب والحيل الساسانية. وقد وظف طاقاته التمثيلية كلها من الإشارات والإيماءات، ومن التنويع الصوتي. كما استثمر بذكاء الأنساق الثقافية والتاريخية التي تحكم رؤية (الأنا = العرب) في مقابل الآخر (الأوروبيين) بعد قرون طويلة من المواجهة والصدام. ولعلّ هذا ما يفسر لنا وجود جمهور متماهٍ مع المروي الذي يقدمه هذا السارد[٢].

=مبالغاته". فاروق سعد، من وحي ألف ليلة وليلة، ط١، المكتبة الأهلية، بيروت، ١٩٦٢، ص٢٧٣.

(١) علي الراعي، المسرح في الوطن العربي، ط٢، المجلس الوطني للثقافة والآداب، الكويت، أغسطس، آب، ١٩٩٩، رقم (٢٨٤)، ص٥٠.

(٢) "يبدو أن الظرف التاريخي في القرن الثامن عشر كان مشحوناً بالصراع بين الدولة العثمانية والأوربيين (الكفار، العلوج). ولهذا لم يستنكف بعض اللاعبين المصريين كما وصفهم نيبور (١٧٦١م) عن إمتاع متفرجيهم بالسخرية من الكفار الأوروبيين، القراد يلبس قرده ملابس البشر. ولما كانت الجلباب الشرقية لا تلائم القردة، فإن القراد يعمد إلى إلباسهم ملابس الأوروبيين مما يزيد من كمية السخرية التي يوجهها الشرقيون للأوروبيين. فإن القرد وذنبه يبدوان آنذاك للمتفرج الشرقي تمثيلاً للأوروبي الذي يحمل سيفاً يربطه حول

ومــن الفــنون الأدائــية ذات الصلة بفنون الكدية وأدب المقامات (فن الأدباتــية). وهــم كما عرّفهم أحمد أمين "طائفة من الشحاذين يستجدون بأدبهم العامـــي وطلاقــة لســانهم في الشعر وحضور بديهتهم.. عرفوا بالإلحاح في الطلب، فإذا رددتهم أي رد أخذوا كلمتين على البديهة وصاغوا منها شعراً يدل علـــى استمرارهم في طلبهم واستغواء ممدوحهم. وقد جمعوا إلى طلاقة لسانهم وحضور بديهتهم منظرهم المضحك في ملبسهم وحركاتهم. فزر خارج العمامة وطــبلة تحــت الإبــط. وحركات يدور معها زر العمامة كأنه غلة، وتحريك لعضــلات وجوههــم كــأنهم قرود وهكذا سموا أدباتية جمع أدباتي وهي لفظة سخرية لأديب" [1].

وفن الأدباتية أنموذج للأداء الارتجالي المضحك؛ فلم يقتصر إضحاكهم علــى الحكايات والأشعار التي كانوا يروونها، وإنّما هم إلى جانب ذلك نجحوا فــي الوصــول إلــى المتلقــي بواسطة أداء مضحك يشمل الملبس والارتجال والآلات الموسـيقية المصــاحبة. وقد أوردت نفوسة زكريا في كتابها (عبدالله الــنديم بيــن الفصــحى والعامــية) [2] مســاجلة دارت بيــن عــبدالله النديم (١٨٤٥-١٨٩٦م) وبين جماعة من الأدباتية في مولد السيد البدوي في طنطا، إذ كان النديم جالساً في مقهى مع صديق فمر عليه مجموعة الأدباتيين، وبادره أحدهم قائلاً:

إنعــم بقرش يــا جنــدي	وإلا اكسنا أمــال يــا أفندي
إلا أنـــا وحياتـــك عنـــدي	بقى لي شهرين طول جيعان

=وسطه ويخرج من سترته ليظهر عند الفخذين تماماً كذيل القرد! علي الراعي، المسرح في الوطن العربي، ص٥١.

[1] فــاروق خورشــيد، ندوة التراث العربي والمسرح، (١١-١٤ فبراير ١٩٨٤)، المجلس الوطني، الكويت، ص١٧٣.

[2] نفوســة، زكــريا سعيد، عبدالله النديم بين الفصحى والعامية، ط١، الدار القومية للطباعة [و]النشر، ١٩٦٦، ص٩٦.

فرد عليه النديم قائلاً:

أمّـــا الفلوس أنا مديشي	وأنت تقول مـــا مشيشي
يطلع علي في نخاشيشي	أقوم أملص لك ودان

ب- السيرة الشعبية: الراوي وخصوصية الإنشاد المقدّس:

تـــنفرد بعض السير الشعبية بخصوصية التماهي بين الراوي ومرويه؛ ذلـــك أن بعـــض رواة هذه السير يعتقدون أنّ إنشادها جاء إلهاماً سماوياً لحمل رســالتها إلـــى المتلقيـــن. ونجـــد مثل هذا التماهي عند شعراء السيرة الهلالية " فالحـــاج الضـــوي سمع رباباً مُعلّقاً فوق رأسه على الجدار يعزف بمفرده في الهـــزيع الأخـــير مـــن الليل عدة مرات. فكان هذا نداء له بتعلم الرباب وحمل الرســـالة. والشـــاعر مـــبروك الجوهري يرى في يوم عاصف " كتيباً صغيراً تحمله الريح المظلمة الطائشة في أرض مقفرة وتلقي به بين أقدامه ليستقر دون حـــراك، فكـــان الكتاب (قصة أبو زيد الهلالي مع الناعسة بنت زيد العجاج). وكانت الواقعة أمراً سماوياً بالحفظ، واتخاذ السيرة، رسالة هداية للبشر[1]. كما أن مـــن شـــعراء الهلالية من يؤكد أن السيرة نزلت عليه مُنجّمة في المنام ليلة بعـــد لـــيلة... ينشـــدها فـــي الصباح كأنه أنشدها، وكرّر إنشادها طوال حياته الماضـــية[2]. وربّمـــا كـــان الإيمـــان بقداسة السيرة عند هؤلاء الرواة امتداداً للمـــوروث الدينـــي فـــي الســـيرة النبوية للمتخيّل الشعبي في كرامات الأولياء الصـــوفيين. ولهذا فإنّ مهمة الشاعر تتجاوز التاريخ المسرود لتصبح أقرب ما يكـــون إلـــى القصص الديني المسجدي؛ فالشاعر يطلق على تخت الغناء كلمة المنبر، وكأنّه ينافس الخطيب والواعظ في هيبة منصبه وضرورة وظيفته.

---

(1) انظر: عبد الرحمن الأبنودي، السيرة الهلالية، أخبار اليوم. د.ت.ن.، ص١٣.

(2) انظر: المرجع نفسه، ص١٥.

أمّــا بالنســبة لســيرة الزير سالم، فإنّ رواتها من الغجر يدعون أنهم أخــلاف جسّــاس بــن مرة الذين حكم عليهم المهلهل بن ربيعة والزير سالم، بالتشتت والفرقة، وكما يروي المنشد الغجري[1]:

أولا تغادروا من البلد

وبيوتكم توضعوها على ضهر الحمير

والحريم تركب وانتو تمشو ع القدم ماشيين

ولا تعزموا الضيف

ولا تنوروا نور الليل

ولا توقدوا نار في الخلا

ولا تمكثوا في البلد أكثر من ثلاثة أيام

ولا تشتروا ملك .

وبهــذا تكــون هــذه الســيرة عند الغجر جزءاً من طقوس الارتحال والعبور. وقد تخصص الرواة الشعبيون في إنشاد سير بعينها وإليها نُسبوا مثل الظاهرية والعناترة والهلالية[2].

وينقســم رواة الســير الشعبية إلى نمطين: النمط الأول هو النمط الذي أسماه فيسلكي وفون سيدوف " حاملي التراث "[3]؛ أي المؤدين الذين يتمسكون بحرفــية الــنص المروي ولا يضيفون عليه أي جديد. إنّما يلتزمون بنقله كما ســمعوه من الرواة الذين سبقوهم، وهؤلاء هم الرواة (المتعالمون) كما أسماهم عــبد الرحمن الأبنودي أو (أشباه المشائخ) الذي يتحلون بالمظهر الدينيّ لباساً ولغــة وسلوكاً. فالشاعر مبروك الجوهري " تظل عيناه طوال الفضاء تتسولان كلمــات الكتاب الذي لا يستطيع قراءته، ولا تتجه هذه العيون إلى جمهوره ذي اللغة الخاصة. " ويتحوّل مبروك إلى كتاب هزيل، ويتحول الجمهور إلى قارئ

---

[1] جوفانــي كانوفــاء الغجر وسيرة الزير سالم، **مجلة المأثورات الشعبية، السنة الخامسة**، العدد ١٧، جمادى الثانية ١٤١٠ هــ / يناير ١٩٩٠، ص١٨.

[2] انظر: عبد الحميد يونس، الحكاية الشعبية، ص٣٥.

[3] أحمد مرسي، مقدمة في الفولكلور، ص١٣٤.

لا يمارس الطقس الهلالي، وإنَّما تُتلى السيرة تلاوة. فمبروك يتفاصح، ويتعالم، ويـريد أن يثبـت لجمهوره أنه يستطيع أن ينطق بلغة الكتب. ويقهر جمهوره باللغـة التـي لا يستطيع الجمهور النطق بها أو مصادقتها. ولذلك تصبح مهمة الجمهـور العسـيرة البحث بين عظام اللغة عن المعلومة وإزاحة اللغة لرؤية الواقعـة، وتبيـن القول الحقيقي بين الأبطال تحت ركام هذه التعقيدات اللغوية المشوهة التي تعذبه عذاباً لا حدود له"[1].

أمَّـا النمط الآخر من الرواة فهم الرواة المبدعون[2]. إذ تخضع الرواية عـند هؤلاء الرواة لأنواع متنوعة من التحويل، وكثيراً ما تتكسر السيرة حسب اصـطلاح أحمـد شمس الدين الحجّاجي[3]. ويرجع هذا التحويل إلى الطبيعة الشـفاهية للمرويات السيرية وعلاقتها بالأنساق الثقافية والحضارية كما سنبين في حديثنا عن السيرة الهلالية.

والـراوي المـبدع يحقـق الالـتحام المباشر مع متلقيه فهو لا يدعي التفاصـح والـتعالم على جمهوره، وإنَّما يؤمن بالاتصال المدهش بينه وبينهم. فالـراوي جابر أبو حسين، حسب رواية عبد الرحمن الأبنودي، يستنطق أبطال السـيرة الهلالية. وتصبح عنده اللغة مجرد أصوات ذات معانٍ تقريرية سطحية يستكمل بها الحدث السردي. وبهذا يتحقق التواصل بينه وبين متلقيه[4]:

قالت له دوابه مـا أبكـاك؟	أخبرني يا نور عيني يا بابـا
اسم الله على ظرفك ومعناك	إيه جرى يا بابا في الحكايـة

---

(1) عبد الرحمن الأبنودي، السيرة الهلالية، ص٤.

(2) أحمد مرسي، مقدمة في الفولكلور، ص١٣٢ وما بعدها.

(3) انظر: أحمد شمس الدين الحجّاجي، مصادر الراوي والرواية في السيرة الشعبية العربية، مجلـة المأثورات الشعبية، السنة الرابعة، العدد الخامس عشر، ذو القعدة ١٤٠٩هـ، يوليو ١٩٨٩، ص٧٦-٧٧.

(4) عبد الرحمن الأبنودي، السيرة الهلالية، مصدر سابق، ص٤١.

وتفـــيدنا رواية الرحّالة الغربيين والمستشرقين في بيان وظيفة الراوي الشعبي. فالطبيب الفرنسي أ.ب كلوت بيك الذي عاش في مصر في عهد محمد علـــي (١٧٧٠-١٨٤٩م) يذكـــر الـــرواة الذين أسماهم "الحكواتية"[١] إذ يروي الحكواتـــية قصصـــهم عـــادة أمام أبواب المقاهي الرئيسية في أمسيات الأعياد بشـــكل خاص؛ ويجلس الحكواتي في مكان مرتفع يطل منه على جمهوره الذي يصـــغي إليه باهتمام بالغ، ويقص روايته، ويغني ما فيها من الأشعار في حين هـــو يعـــزف علـــى آلة أحادية الوتر تشبه الكونترباس قليلاً. وفي هذه الأثناء يجلـــس المستمعون حوله على السجاجيد أو الحصر وهم يدخنون النارجيلة أو يرشـــفون القهوة دون أن تبتعد عيونهم عن الحكواتي الذي يغني القصة بتعبير وجهه وصوته وحركات جسمه مما يضفي عليه التشويق الدرامي. وكلما ازداد عـــدد الحضور كانت حركات الحكواتي أكثر حيوية وفي قمة الحماسة يضيف بعض الحكواتية إلى الرواية ما تجود به قريحة الارتجال عندهم"[٢].

ويـــبدو مـــن وصف كلوت بيك أنّ الراوي الشعبي وظف فضاء القهوة الذي يُعد من الفضاءات الجاذبة للاجتماع "Sociopetal"، واستعان بلغة الجسد والتـــنويع الصـــوتي والآلات الصـــوتية والـــربابة لخلق سرد درامي مشوّق. والـــراوي الذي يصفه "بيك" هنا ليس الراوي الناقل إنمّا الراوي المبدع الذي قد يحوّر السيرة مع المواقف التي يتطلبها السرد.

وقـــد جـــاء في حديث أحد الحكواتيين الدمشقيين وصفٌ لأداء الراوي/ الحكواتي " الذي كان يتجول في أرض المقهى بين الرواد. وهو يحمل سيفاً من

---

[١] أطلق بيك على الراوي تسمية الحكواتي نظراً لأنّ إبداع هذا الراوي المرتجل كان إبداعاً شـــاملاً يقـــارب ما نجده عند الحاكي في السرد العربي القديم. فالراوي يستعين بلغة الجسد والتنويع الصوتي والآلات الوترية.

[٢] بوتيتســـيفا، تمـــارا الكســـندروفنا، ألـــف عام وعام على المسرح العربي، ترجمة توفيق المؤذن، دار الفارابي، بيروت، ١٩٨١، ص٦٨.

خشب، ويلبس خوذة، ويمثل، ويقلد فعل البطل"[1]. واللافت أنّ أداء الراوي الشعبي لم يقتصر على وجود راوٍ واحد، وإنما كان له مساعدوه الذين قد يبلغون الثلاثة أو الأربعة[2]. كما أن فرقاً منذ أيام الأيوبيين في بلاد الشام تخصّصت في بعض السير الشعبية الحماسية. إذ يذكر الشيخ المؤرخ أحمد البديري الحلاّق في كتابه " حوادث دمشق اليومية " ١١٥٤-١١٥٧هـ " عن شعائر ختان ابن والي دمشق الشام سليمان باشا العظم " فتزيّنت أسواق الشام كلها سبعة أيام، وعمل موكب ركب فيه الأعيان ورؤساء الجند، وفيه الملاعب الغريبة من تمثيل شجعان العرب. وفي مصيف الزبداني الذي يبعد عن دمشق ٤٠ كيلومتر فرقة تمثيل من أهالي البلدة عمرها منذ أيام السلطان صلاح الدين الأيوبي (٥٣٢ - ٥٨٩هـ) كانت تمثل شجعان العرب وتحض الناس على الجهاد وقتال الصليبيين والتتار"[3]. ويبدو أن تمثيل شجعان العرب كان يضم سيرة عنترة بن شداد والسيرة الظاهرية. وربّما كان التمثيل النواة المشكّلة لهذه السير الشعبية.

جـ- أنواع أخرى من الأداء:

وُجِدَتْ في السرد العربي القديم أنواع أخرى من المؤدين ارتبطوا بالسرد والقَص، منهم المخنثون والصفاعنة والسمّاجة. كما أورد الرحالة الغربيون في مشاهداتهم لمصر في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر نوعاً آخر من الأداء يُسمَّى أصحابه " المُحبظون".

---

(1) نزار الأسود، الحكواتي في دمشق، مجلة المأثورات الشعبية، الدوحة، العدد ١٨، إبريل ١٩٩٠، ص٥٩.

(2) انظر: عبد الحميد يونس، الهلالية في التاريخ والأدب الشعبي، ص١٥٣.

(3) أحمد البديري الحلاّق، حوادث دمشق اليومية ١١٥٤-١١٥٧هـ، مطبوعات الجمعية المصرية للدراسات التاريخية، ١٩٥٩، ص١٣-٣٨. وعن وظائف الرواة في السيرة الشعبية انظر: عبد الله إبراهيم، السردية العربية، ص١٦٤-١٧٠.

وتدلنا مصادر السيرة النبوية أنّ المخنثين في عهد الرسول (صلى الله عليه وسلم) كانوا أربعة هم: " هَيْت وهرم وماتع وإنّه. ولم يكونوا يزنون بالفاحشة الكبرى، وإنما كان تأنيثهم ليناً في القول، وخضاباً في الأيدي والأرجل كخضاب النساء، ولعباً كلعبهن، وربّما لعب بعضهم بالكرّج"[1].

ويبدو أن للكرّج الذي ارتبط بالمخنثين علاقة بالحكاية التي عرّفها ابن منظور "حكيت فلاناً وحاكيته فعلت مثل فعله، وقلت مثل قوله سواء لم أجاوزه"[2]. إذ نجد عند أبي عبيدة تعريفاً للكرّج يقول فيه " الكرّج الذي يلعب به المخنثون في حكاياتهم "[3]. وقد هدّد أحد المخنثين بإخراج جرير في الحكاية إذا هجاه قائلاً: " إن هجاني أخرجت أمه في الحكاية "[4]. وربّما عُني هذا المخنّث بالحكاية وإخراجها نمطاً من الأداء التمثيلي القائم على تقليد الشخصيات المهجوة وجعلها مصدراً للإضحاك، كما بيّنا في حديثنا عن النديم والمضحك في البلاط السلطاني. وربّما كانت هذه الحكاية التي ذكرها المخنث نوعاً من أنواع خيال الظل.

وترد الحكاية مرتبطة بالمخنثين في قصة القاضي الخلنجي الذي أراد بعض مجان بغداد السخرية منه نظراً لجلسته الغريبة. " إذ كان يجلس إلى أسطوانة من أساطين المسجد فيستند إليها بجميع جسده، ولا يتحرك فإذا تقدم إليه الخصمان أقبل عليهما بجميع جسده، وترك الاستناد حتى يفصل بينهما ثم يعود لحاله"[5].

وقد وجد مُجان بغداد في القاضي الخلنجي أنموذجاً للإضحاك. فيذكر الأصفهاني أن هؤلاء، أي المجان، جعلوا القاضي يلتصق بأسطوانة المجلس

---

(1) السهيلي، الروض الأنف، ج٧، ص٢٧٤.

(2) لسان العرب، مادة (كرج).

(3) أبو عبيدة مَعْمر بن المثنى، نقائض جرير والفرزدق، ط١، تحقيق وتقديم محمد إبراهيم حور، وليد محمود خالص، المجمع الثقافي، أبو ظبي، ١٩٩٤، ص٨٤٤.

(4) الشابشتي، الديارات، ص١٨٧-١٨٨.

(5) الحكاية في الأغاني، ج١١، ص٣٣٨-٣٣٩.

بفعل الدبق الذي كان فيها في حين كان يستمع إلى متخاصمين حضرا إليه. ولهذا أنشأ أحد شعراء العصر آنذاك قصيدة يسخر فيها من القاضي. وشهرت هذه القصة ببغداد فعمل له علوية حكاية أعطاها للزفّانين والمخنثين فأخرجوه[1]. ويعني هذا الخبر أن علوية أبدع حكاية سردية هازلة شخوصها أربعة هم: القاضي الخلنجي، والماجن الذي وضع الدبق على أسطوانة المسجد ثم الخصمان اللذان احتكما إلى القاضي. وقد قام الزفّانون[2] والمخنثون بتمثيل هذه الحكاية وأحسب أن محاكاتهم لها كانت مصحوبة بالرقص وربّما بالغناء والحركات الراقصة.

د- المحبظون:

أحسب أنّ فن المحبظين برز في مصر في العصر العثماني وأوائل عهد محمد علي، ذلك أن هذه الكلمة لا ترد في المصادر العربية القديمة بما فيها المصادر التي أرخّت للأعصر الفاطمي والأيوبي والمملوكي حيث ازدهار عدد كبير من الأداءات التمثيلية والسردية. كما أننا لا نقع على تعريف لهذه الكلمة في المعاجم العربية القديمة سوى الوصف الذي أورده ابن منظور " المحبَنْظِيُ: الممتلئ غضباً كالمحْظَنبيء والحاظب، والمحظنب: السَّمينُ ذُو البِطْنة، وقيل: هو الذي امتلأ بَطْنُه"[3]. وربّما أطلق على هذا الفن اسم المحبظين لمحاكاتهم الهزلية للشخوص التي يؤدون أدوارها.

---

[1] انظر: الحكاية في الأغاني، ج١، ص٣٣٩.

[2] الزفّانون: جاء في لسان العرب "زفن زفناً وهو شبيه بالرقص"، لسان العرب، مادة (زفن).

وأورد الجبرتي اسماً آخر للمخنثين هو الخولات في حوادث سنة ١٢٢٤هـ "ففي أواخره وصل طائفة من الدلاتية من ناحية الشام، ودخلوا إلى مصر وهم في حالة رثة، كما حضر غيرهم وصحبتهم من المخنثين المعروفين بالخولات الذين يتكلمون بالكلام المؤنّث ومعهم دفوف وطنابير"، (عجائب الآثار، ج٣، ص٢٧٥).

[3] لسان العرب، مادة (حبظ، حظب).

وكانت مشاهدات الرحّالة الغربيين هي المصدر الوحيد الذي أمدنا بمعرفة بسيطة عن هذا الأداء التمثيلي. إذ كانت نصوص (المحبظين) تعتمد على " الترديد الشفاهي أو الارتجال الهزلي الذي لم يهتم أحد من العرب بتسجيله[1]. وقد تحدث نيبور عن هؤلاء المحبظين أثناء زيارته لمصر ١٧٦١، قائلاً: " إنه وجد في القاهرة عدداً كبيراً من الممثلين ما بين مسلمين ومسيحيين ويهود. أمّا مظهرهم فينم عن الفقر، وهم يمثلون أينما يدعون لقاء أجر قليل ويعرضون فنهم في العراء، في فناء منزل يصبح آنذاك مسرحهم، ويسحبون على أنفسهم ساتراً يبدلون وراءه ملابسهم أي ملابس التمثيل"[2]. وقد وصف نيبور تمثيلية رآها لهؤلاء المحبظين في منزل صديق إيطالي متزوج. أمّا المسرحية فكانت بالعربية، وكانت بطلتها امرأة قام بدورها رجل يلبس ملابس النساء، ولا يكاد يستطيع إخفاء لحيته. وهذه المرأة كانت تستدرج المسافرين إلى خيمتها وتسرق نقودهم ثم تطلق عليهم من يضربهم. وتكرر هذا الحدث أكثر من مرة حتى ضاق صدر واحد من المتفرجين فعبّر عن سخطه وانضم إليه بقية المتفرجين فأكره الممثلون على التوقف، ولم تكن المسرحية قد بلغت منتصفها"[3].

وجاء ذكر إدوارد لين للمحبظين أثناء وصفه لإحدى الحفلات التي أقامها محمد علي لمناسبة ختان واحد من أنجاله. وقد اشترك المحبظون في الحفلة بمسرحية وصف لين خطوطها الرئيسة وشخصياتها قائلاً: " إن هؤلاء المحبظين يقدمون عروضهم في حفلات الزواج والختان في بيوت العظماء، كما أنهم يجذبون إليهم حلقات من المتفرجين عندما يلعبون في الأماكن العامة. وأضاف أنهم يعتمدون على النكات والحركات الخارجة، وأن الممثلين كلهم من

---

[1] حمدي الجابري، المونودراما والمحبظين، مسرح خدعنا، والآخر ظلمناه، ط١، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٢، ص٦٩.

[2] علي الراعي، المسرح في الوطن العربي، ص٥١.

[3] المرجع نفسه، ص٥٢.

الذكور، ما بين رجال وصبيان، يقدمون الأدوار جميعاً الرجالية منها والنسائية"[1].

ويصدر هؤلاء الرحالة الغربيون في وصفهم لمسرحيات المحبظين عن منظور ثقافي يقرن الشرق بالإغراق في الجنس والفحولة الذكورية وتفاهة العقول. ولهذا كان تعميم لين في حكمه على مسرحيات المحبظين شاملاً لها جميعاً على الرغم من وجود عروض لهم خالية من الفحش كما يذكر أحد الباحثين[2]. وأحسب أن فن المحبظين كان امتداداً لفن المحاكاة والحكائين، في السرد العربي القديم في الأداء الساخر الذي يستعين بلغة الجسد والتكوينات الصوتية والحركية.

هـ- المرأة المؤدية: المُضحكة: وخصوصية الأداء النسوي:

لم يقتصر فن الإضحاك على الرجال في المجتمع العربي الإسلامي فقد وُجِدَتْ مضحكات من النساء. وجاء ذكر المضحكة في عهد الرسول (صلى الله عليه وسلم). ففي حديث ابن شهاب عن عروة عن عائشة: أنّ امرأة كانت

---

[1] علي الراعي، المسرح في الوطن العربي، ص٥٣.

[2] انظر: حمدي الجابري، المونودراما والمحبظين، ص١٣٣. ويرى حمدي الجابري أن شخصية المحتال في عروض المحبظين كما ظهرت في مسرحية (الحاج والجمال) و(المرأة المحتالة والمسافرين) تُعد امتداداً لشخصية المحتال في فن المقامات"، المونودراما والمحبظين، ص١٣٥، وقد عرف الوطن العربي عروضاً مشابهة لفن المحبظين مثلما حدث مع فن الإخباري في العراق الذي يقول عنه حمدي الجابري: "كان العراقيون، ولا سيما البغداديون يزاولون أفعالاً تمثيلية يطلقون عليها اسم الإخباري، وهي مشاهد تمثيلية يمكن اعتبارها من النوع الذي يطلق عليه الأوربيون اسم الفارس Farce، والإخباري كان مشهداً يمكن أن يوصف بأنه تمثيلي لأن القائمين به كانوا يرتدون ملابس تثير الضحك، كما يقول علي الزبيدي الذي يصل بالإخباري إلى فترة زمنية أبعد بكثير من أواسط القرن التاسع عشر وأواخره بقوله: "لم يكن هذا الإخباري حديث العهد آنذاك، فهو على غرار الفصول الهزلية التي كان يقوم بها الهزلي البغدادي ابن الحجامة وزميله الفكه (منصور)"، المونودراما والمحبظين، ص١٥٥-١٥٦.

بمكة تدخل على نساء قريش تضحكهن، فلما هاجرن ووسع الله، دخلت المدينة، قالت عائشة: " فدخلت علي، فقلت: فُلانة ما أقدمك؟ قالت: إليكن، قلت: فأين نزلت؟ قالت على فلانة: امرأة كانت تضحك في المدينة. قالت: ودخل رسول الله فقال: فلانة المضحكة عندكم؟ قالت عائشة: نعم، قال: فعلى من نزلت؟ قالت: على فلانة المضحكة، قال: الحمد لله، إن الأرواح جنود مجندة، ما تعارف منها ائتلف، وما تناكر منها اختلف"[1].

ويبدو أن دور هذه المضحكة كان محصوراً في اللهو البرئ كما هو حال المضحك نُعيمان الذي عاصر الرسول (صلى الله عليه وسلم)[2]. كما أن هذه المضحكة كانت تنتمي إلى فضاء الحريم، وهو فضاء نسائي محض لا يسمح للرجال بدخوله. ولهذا لم يسمها الرسول (صلى الله عليه وسلم) بالفاجرة أو عجوز السوء. بيد أن وظيفة المضحكة قد تطوّرت في العصر الأموي، وساعد على تطوّرها وجود مجالس مختلطة تجمع الرجال والنساء، وأعني هنا النساء المغنيات من جوار وقيان.

وفي الأندلس تطوّرت وظيفة المرأة المضحكة لتنضوي في خدمة الملوك والأمراء الأندلسيين. إذ كان " لكل ملك أو أمير أندلسي مضحك أو مضحكة أو أكثر"[3]. وكان أداء المضحك أقرب ما يكون إلى أداء الفنان الشامل؛ فهو يستثير ضحك السلطان وحاشيته إمّا بالنوادر التي يلقيها أو يولدها أو يستخرجها من الموقف، وإمّا بالحركات المضحكة التي يؤديها.

---

[1] عبدالحي الكتاني الإدريسي الحسني الفاسي، نظام الحكومة النبوية المسمى التراتيب الإدارية، دار الكتاب العربي، بيروت، د.ت، ج٢، ص٣٦.

[2] عن النُعيمان، انظر: ابن عبد البر، الاستيعاب في معرفة الأصحاب، تحقيق علي محمد البجاوي، مكتبة نهضة مصر، القاهرة، د.ت. ج٤، ص١٥٢٦-١٥٢٩.

[3] صلاح جرّار، الفنون الشعبية في الأندلس الإسلامية وصلتها بالتمثيل، مجلة مؤتة للبحوث والدراسات، المجلد ١٩، العدد١، ١٩٩٤، ص١١٤.

وكان حفظ النكت ومعرفتها سبيلاً للوصول إلى بلاط الأمراء. ويبدو أن أسماء المضحكين والمضحكات كانت ألقاباً اشتهروا بها، وهي ذاتها أسماء مضحكة مثل الزرافة، وكان مضحكاً مختصاً بسليمان بن المرتضى بن محمد بن عبد الملك الناصر[1]. وكان المضحك (الخطّارة)، مختصاً بالمتوكل بن الأفطس ملك بطليوس أيام ملوك الطوائف[2]. وكانت المضحكة (رسيس) مختصة بالخليفة عبد الرحمن الناصر[3].

وكان هؤلاء المضحكون والمضحكات يستخدمون أنماطاً خاصة من الأداء بغية التأثير في متلقيهم. فلذلك كانت تُطلق عليهم أسماء مختلفة مثل الطرائفيين والصفاعين. والصفاعون هم المهرجون الذين يستخدمون الصفع كثيراً في أثناء أدائهم لأدوارهم. كما كانوا يتزيون بأزياء خاصة؛ إذ يذكر ابن حيّان القرطبي في أخبار عبد الرحمن الناصر أنه " استركب رسيس الماجنة مضحكته موكبه بسيف وقلنسوة، وهي عجوز سوء فاجرة " [4]. ويدلنا قول ابن حيّان القرطبي أنّ المرأة المضحكة المؤدية أصبحت ترتبط بالفسق والفجور. وربّما يعود ذلك لأنها غادرت حيزها النسائي المحدود إلى فضاء أوسع هو الفضاء الذكوري الذي يحدّد الأدوار الجنسية في المجتمع[5].

ولا يقتصر فن المضحكة على الأداء الارتجالي الفردي فقط؛ إذ نجد بعض الأداءات الجماعية "النسوية" المضحكة. فقد أورد شوقي عبد الحكيم أنموذجاً تمثيلياً متفرّداً أسماه (مسرح النساء أو فصول حجرات النوم

---

(1) المقري، نفح الطيب، ج٣، ص٥٩.

(2) المصدر نفسه، ج٣، ص٤٥٣.

(3) ابن حيّان القرطبي، المقتبس، الجزء الخامس، نشره ب. شالميتاف كورينطي، المعهد الإسباني العربي للثقافة، مدريد، ١٩٧٩، ص٣٧.

(4) ابن بسّام، الذخيرة، ق٤، م١، ص٤١؛ ابن الخطيب، نفاضة الجراب، ج٢، ١٨٣.

(5) ابن حيّان القرطبي، المقتبس، الجزء الخامس، ص٣٧.

النســائي)، إذ "تقوم جماعات نسوية متخصصة بتقديم نمرة ليلة دخلة العروس التــي تكــون مســخرة نســائية وعرساً احتفالياً يستخرج الدفين من المواجع والــتابوات ضــد الــرجل وتسلطه" (١). وهذا المسرح النسائي الضاحك يكون فضــاءً نســائياً محضــاً يحظر على الرجل حضوره. وتقدم المؤديات اللواتي يتــنكرن ويغيرن هيأتهن الأنثوية إلى هيأة ذكورية متوسلات بالملابس الرجالية والعمم الكبيرة والمسابح والعصيان والعكاز وجلود الأرنب لصنع الذقون تمثلاً بالــرجل. وكانــت موضــوعات هذه الفصول المضحكة السخرية من الرجل وخصــاله وذيلــه الــنجس إلى جانب بعض الموضوعات النسائية الأخرى(٢). وبــرزت المــرأة أيضــاً في مسرح السامر، وهو مسرح الفلاحين. وفي هذا المســرح كان الرجال والنسوة الغوازي يقدمون فصولاً مضحكة مرتجلة. " إذ تخــتلط الأغانــي الخلــيعة بالمواقف التمثيلية بوجوه النساء الملطخة بالألوان

---

(١) شــوقي عــبد الحكيم، موسوعة الفولكلور والأساطير العربية، مسرح الفصول المضحكة النســائي، ص٦١٤-٦١٦ ' ويذكــر شــوقي عبد الحكيم أسماء بعض الفرق النسوية التي احترفت هذا الفن: مثل فرقة زنوبة وعيوشه.

(٢) المــرجع نفسه، ص٦١٥. ومن المهرجانات النسائية المحضة مهرجان القيس الذي كانت تقوم به النساء المكيات أيام الحج؛ إذ يتضمن المهرجان احتفالاً تمثيلياً يقوم على رأسه امرأة تــتزيا بزي شريف مكة (أمير مكة)، وأخرى تلبس لباس شيخ الحارة، وتلبس أخرى لباس رئــيس الشرطة. ويتقدم المسيرة مجسم كبير هو الغزالة، وفي داخله امرأة ويغطى وجه المجسم بالبرقع، ومن حوله أطفال يتنكرون في زي القرود. ويسير الموكب مخترقا شوارع مكة المكرمة ، وتردد النساء أناشيد وأغاني منها:

يا قيس يا قيس	يا ذقن التيــس
الناس حجوا	وأنت قاعد ليش –

وهذه أهزوجة يقصد منها تنفير مَنْ تخلّف من الرجال وإخلاء الشوارع منها. وبهذه الطريقة يُطهّــر الطــريق من الرجال. ولا يجرؤ أي رجل على الظهور في الشارع. ولو غادر أحد وخــرج فإنه يعرّض نفسه لأذية حقيقية تبدأ بالسخرية من هذا المتخلف عن ركب الحجيج، وقد تنتهي بالضرب المبرّح. عبدالله الغذامي، المرأة واللغة، ص١١٥-ص١١٧.

الصريحة. ويُسمّى هذا المسرح أيضاً بمسرح الخلبوص، والفرافير، والغوازي الممثلات" [1].

و- الاحتفاليّة النسوية: طقوس وشعائر:

الملاّية - العدّادة - القوّالة:

لعلَّ من الأدوار المميزة للمرأة القاصة ذلك الأداء الطقوسي الشعائري الذي تقوم به (الملايّة، العدّادة، القوّالة) في مجالس التعزية الحسينية[2]؛ إذ تقوم النســاء الشــيعيات بإقامة فضاء ديني خاص بهن محظور على الرجال دخوله واقتحامه. وتمثّل مجالس التعزية النسوية التراتبية الدينية والاجتماعية؛ فهي لا تُعقد إلا في البيوتات الغنية أو الأسر الدينية العريقة.

وتتصــدّر الملاّيــة دوائر متداخلة من النساء، وتبدأ الطقوس الحزينة عــندما تقــرأ الملاّية قصة من قصص (واقعة الطف) بكربلاء[3] تتحدث عن

---

[1] شــوقي عــبد الحكيم، موسوعة الفولكلور، المسرح الشعبي المرتجل، أو مسرح الفصول المضحكة، ص٦١٨.

[2] تعني التعزية عند المسلمين الشيعة الاحتفال بذكرى استشهاد الإمام الحسين وإقامة العزاء لــه، وكذلك الأئمة الآخرين من آل البيت، حيث تقام التعزية عند قبور الأئمة وفي المساجد والحســينيات والــتكايا وكذلــك في بيوت العوائل المقتدرة. أمّا في إيران والهند وباكستان وتركــيا فتعني التعزية عادة إعادة تمثيل مأساة كربلاء في شهر محرم من كل عام، وكذلك الاحــتفالات التي تقام يوم الأربعين. وتقام مجالس العزاء أو (القراية) كما تُسمّى في العراق مــن تجمــع عدد من الأفراد والجماعات في ساحة مسجد أو حسينية أو قاعة عامة أو في بــيوت الوجهاء والأغنياء من الناس للاحتفال بذكرى استشهاد الحسين التي تقام في الأغلب لمــدة عشــرة أيــام متتالية في العشرة الأيام الأولى من محرم. إبراهيم الحيدري. تراجيديا كربلاء، سوسيولوجيا الخطاب الشيعي، ص٩٦-٩٧.

[3] واقعــة الطف: هي الواقعة التي استشهد فيها الحسين بن علي (رضي الله عنه)، انظر: تــاريخ الطــبري، م٣، ص٣٠٥. وتعــتمد هــذه القصص عادة على كتب المقاتل والسير،

شهداء آل البيت النبوي وبطولاتهم وما حلّ بهم من ظلم وجور وسبي وتشريد. ويتداخل حديث الملاّية بقصائد شعرية شعبية ترثي بها الحسين بن علي (رضي الله عنه) بألحان شجية. ثم تدخل الملاّية وسط دائرة الجالسات من النساء وتبدأ بالنواح وإنشاد مراثٍ حزينة من الشعر الشعبي. وتصل إلى دور الراوي المتماهي بمرويه عندما ترفع صوتها عالياً موظفة الإيماءات الجسدية توظيفاً رائعاً فتلطم صدرها ووجهها بيديها لتثير أحزان المتلقيات وتوجعهن ونحيبهن. وتصل المتلقيات إلى مرحلة التقمص الوجداني إذ تتعالى أصواتهن مع لطمهن على الصدر بحركات إيقاعية رتيبة وهن يصرخن " أحو .. أحو ثم يا حسين . يا حسين". كما تشترك مجموعة صغيرة من هؤلاء النسوة مع الملاّية في ترديد البيت الأخير من كل قصيدة أو المقطع الأخير من كل أبوذية. وتنتهي التعزية بعد أن تصل النساء إلى قمة التوحّد والتقمص؛ إذ يأخذن بلطم وجوههن بقوة وهن يصرخن بأسى " يا حسين يا مظلوم". وعندها تنهي الملاّية المجلس الذي يستغرق ما يقارب الساعة بقراءة الفاتحة على الشهداء[1].

إنّ هذه الطقوس الشعائرية تمثل الاسترجاع الجماعي، الذي يعيد للذاكرة الشيعية ما جرى لها في الماضي. ولهذا تبدأ الهوية الجماعية بالدفاع عن ذاتها وحمايتها وكذلك التطهُّر من الخطايا والذنوب ومحو عقدة الذنب والتعويض عن العجز والنكوص في حالات الضعف والمهانة . أي أن الذاكرة الشيعية تتوسل بهذه الطقوس لمنع استلابها وتهميشها كما يحدث دائماً لجماعات المعارضة والثقافات الفرعية في المجتمع العربي الإسلامي. وبهذا فإنّ الملاّية

والتاريخ، والحديث، والسنة. ومن أهم كتب المقاتل وأشهرها التي يستند إليها قراء المجالس الحسينية كتاب (مقاتل الطالبيين) لأبي الفرج الأصفهاني، انظر: تراجيديا كربلاء، ص٩٧.

(١) انظر: الحيدري، تراجيديا كربلاء، ص١٠٢-١٠٣.

تصـــدر عن نسق عقائدي يتحكم في طبيعة المرويات التي ينبغي عليها أداؤها. كما أنَّ أداء الملاَّية هو أداء مُندغم مع الجماعة وطقوسها الدينية المقدسة.

ز- فضاء التلقي: مفارقة العام والخاص:

تشكَّل القص في الإسلام أول ما تشكَّل في فضاء المسجد؛ ولهذا نُسِبَتْ طائفــة مــن القصــاص الدينيين إلى هذا الفضاء فقيل " المسجديين"[١]. وكانت المساجد تمتلأ بحلقات القص كما ورد في حديث ابن عون الذي قال: " أدركت هــذا المســجد، مســجد البصرة، وما فيه حلقة تنسب إلى الفقه إلا حلقة واحدة تنســب إلى مسلم بن يسار، وسائر المسجد قصاص" [٢]. ويبدو من حديث ابن الجــوزي عــن القصاصين أن هؤلاء كانوا يرتقون المنبر ويفرشون عليه، إذ يقــول: " وأنــا أتخــير للوعــظ طريقاً لا بأس بها. فأقول أمَّا المنبر فلا بأس بارتقائــه، فقــد ارتقاه رسول الله (صلى الله عليه وسلم). وأمَّا الفرش عليه فلا بــأس بــه فإنه يوجب نوع احترام في النفوس ألا ترى إلى أهبة الخطيب ودقه المنــبر بالســيف فإنــه يزعج النفوس فتتأهب لتلقف الإنذار. فأمَّا إلباس المنبر الخرق الملونة فإني أكرهها"[٣].

وقــد شــكَّل فضــاء المسجد وفضاء المنبر منظوراً عقائدياً يتحكَّم في تشكيل المرويات السردية وفقاً لأوامر السلطة الدينية ونواهيها: " فلا بأس على القــاص أن يقــرأ القــراءات علــى وجــه الترتيل والتحزين لا على طريق الألحــان" [٤]. " وإذا حضــر مجلســه نسوة ضرب بينهن وبين الرجال حجاباً

---

[١] انظر: محمد توفيق بلبع، المسجد والقصص والمذكرون. عالم الفكر، مجلد ١٢، عدد ٤، يناير، فبراير، مارس، ١٩٨٢، ص٣٦٩-٤٣٤.

[٢] ابن الجوزي، كتاب القصاص والمذكرين، ص١٨٦.

[٣] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[٤] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

وأشار إلى وعظهن وتخويفهن" [1]. "ولا ينبغي أن يطيل المجلس، وليقتصر على مجلس واحد في الأسبوع " [2]. بيد أنّ طائفة كبيرة من القصاص لم يلتزموا بهذه الآداب التي نظّر لها فقهاء السلطة السياسية والدينية، وبدأ خروجهم عليها مبكراً كما تدلنا الأخبار الواردة عند ابن الجوزي والسيوطي. ففضاء المجلس الديني أصبح بؤرة لتشكّل القصص العجائبي من مبالغات هؤلاء القصاص وتحويرهم النص الديني بما يتناسب مع الأنساق الثقافية التي يصدرون عنها ومتلقيهم؛ أي أدب العامة المسكوت عنه. ولعلّ حكاية أحمد بن حنبل ويحيى بن معين التي ذكرناها تدلنا على هذا التباين الكبير بين الخاص والعام[3].

وقد ميّز تاج الدين السُّبكي بين القاص وقارئ الكرسي. وكان تمييزه منطلقاً من الفضاء الذي يحدث فيه القص؛ فالقاص " هو من يجلس في الطرقات يذكر شيئاً من الآيات والأحاديث وأخبار السلف"[4] في حين أن " قارئ الكرسي هو من يجلس على كرسي، يقرأ على العامة شيئاً من الرقائق والحديث والتفسير، فيشترك هو والقاص في ذلك. ويفترقان في أنّ القاص يقرأ من صدره وحفظه، ويقف، وربما جلس، ولكن جلوسه ووقوفه في الطرقات. أمّا قارئ الكرسي فيجلس على كرسي في جامع أو مسجد أو مدرسة، أو خانقاه ولا يقرأ إلا من كتاب " [5] وكما صنّف بعض الفقهاء

---

(1) كتاب القصاص والمذكرين، ص١٩١.

(2) المصدر نفسه، ص١٩٣.

(3) انظر: هذا الفصل، ص٢١١.

(4) انظر: معيد النعم ومبيد النقم، ص١١٣-١١٤.

(5) انظر: المصدر نفسه، ص١١٣-١١٤.

المتكلمين طبقاً لمجالسهم إلى أقسام ثلاثة: أصحاب الكراسي وهم القصاص، وأصحاب الأساطين، وهم المفتون، وأصحاب الزوايا وهم أهل المعرفة[1].

وتشكّل الحلقة في الإسلام يدلنا على أنّ الجماعة والفكر الصادر عنها كانت أبرز ما يميز الثقافة العربية الإسلامية، ولا يزال يميزها حتى يومنا هذا. ففي هذه الثقافة كانت الجماعة التي تتسق مبادؤها تجتمع أو تتحلق في مكان واحد في حين كان نصيب الخروج على هذه الجماعة العزل والإقصاء. وقد يكون عزلاً اختيارياً كما فعل واصل بن عطاء عندما اعتزل وأسسّ مذهب الاعتزال[2]. وقد يكون الإقصاء رغبة في حماية الذات والهوية من السلطة المعرفية سواء أكانت سياسية أو دينية أو تجمع بينهما كما حصل لجماعات المعارضة في الإسلام من خوارج وشيعة وغيرها.

ويذكر الجاحظ في حديثه عن المنادمة وشروطها أنّ العباسيين فرضوا حجاباً بينهم وبين ندمائهم؛ فأبو جعفر المنصور (ت١٥٠هـ) لم يكن يظهر لنديم قط، ولا رآه أحد يشرب غير الماء. وكان بينه وبين الستارة عشرون ذراعاً، وبين الستارة والندماء مثلها فإذا غناه المغني فأطربه، حرّكت الستارة بعض الجواري فاطلع إليه الخادم صاحب الستارة فيقول: قل له: " أحسنت! بارك الله فيك! وربما أراد أن يصفق بيده فيقوم عن مجلسه، ويدخل في بعض حجر نسائه فيكون ذاك هناك. وكان لا يثيب أحد من ندمائه وغيرهم درهماً، فيكون له رسماً في ديوان، ولم يقطع أحداً ممن كان يضاف إلى ملهية أو

---

[1] آدم متز، الحضارة الإسلامية، الحضارة الإسلامية في القرن الرابع الهجري أو عصر النهضة في الإسلام، ترجمة محمد عبد الهادي أبو ريدة، القاهرة، لجنة التأليف، ١٩٥٧، ج٢، ص٧٨.

[2] انظر: جمال الدين القاسمي، تاريخ الجهمية والمعتزلة، ط١، مؤسسة الرسالة، بيروت، ١٩٧٩.

ضحك أو هزل موضع قدم من الأرض. وكان يحفظ كل ما أعطى واحداً عشر سنين ويحسبه ويذكره له"[1].

وقد بدأت مرويات العامة تنفتح على فضاءات أخرى بعيداً عن فضاء المنادمة الذي يذكرنا بشهريار وشهرزاد وحديث الألف ليلة وليلة. واستثمرت مرويات العامة السردية أشكالاً شتى من فضاء التلقي. مثل فضاء الحلقة وهو " لقاء عام يتشكّل من خلال أجساد بشرية تشكل حلقة وبداخلها يقف الراوي. وفي هذا اللقاء يختلط السرد بالتشخيص، والتمثيل بالتقليد، والجد بالهزل والواقع بالسحر"[2]. وقد تحدّث القزويني عن الميدان الأخضر في دمشق حيث تؤدى الحكايات قائلاً: " وأهل دمشق أحسن الناس خَلقاً وخُلقاً وزياً، وأميلهم إلى اللهو واللعب. وفي هذا اليوم لا يبقى للسيد على المملوك مجر ولا للوالد على الولد، ولا للزوج على الزوجة، ولا للأستاذ على التلميذ فإذا كان أول النهار يطلب كل واحد من هؤلاء نفقة يوم فيجتمع المملوك بإخوانه من المماليك. والصبي بأترابه من الصبيان والزوجة بإخوتها من النساء، والرجل أيضاً بأصدقائه. فأمّا أهل التميز فيمشون إلى البساتين، ولهم فيها قصور ومواضع طيبة، وأمّا سائر الناس فإلى الميدان الأخضر، وهو محوط فرشه أخضر صيفاً وشتاءً من نبت فيه، وفيه الماء الجاري. والمتعيشون يوم السبت ينقلون إليه دكاكينهم. وفيه حلق المشعبذين والمساخرة والمغنيين والمصارعين والفصالين. والناس مشغولون باللّعب واللهو إلى آخر النهار ثم يفيضون منها (كذا) إلى الجامع، ويصلون بها (كذا) المغرب ويعودون إلى أماكنهم"[3].

ويذكر المقريزي رحبة (باب اللوق) التي كانت تشكّل فضاءً مفتوحاً للفرجة: " رحبة باب اللوق، ورحاب باب اللوق خمس رحاب ينطلق عليها كلها

---

(1) كتاب التاج في أخبار الملوك، ص٣٢.

(2) عبد الكريم برشيد، مشكل المسرح العربي، ندوة التراث العربي والمسرح، ص٢٣.

(3) القزويني، آثار البلاد وأخبار العباد، ص١٩١.

الآن رحبة باب اللوق، وفيها تجتمع أصحاب الحلق وأرباب الملاعب والحرف كالمشعبذين والمخايلين والحواة والمتأففين وغير ذلك فيحشر هناك من الخلائق للفـرجة لعمـل الفسـاد، ما لا ينحصر كثرة وكان قبل ذلك في حدود ما قبل الثمانيـن وسبعمئة من سني الهجرة إنما تجتمع الناس لذلك في الطريق الشارع المسلوك من جامع الطباخ بالخط المذكور إلى قنطرة قدادار"[1].

وتحفل ألف ليلة وليلة والسير الشعبية مثل سيرة الظاهرة بيبرس وعلي الزيـبق بذكر ملاعب المصارعين، والملاكمين، والمبارزين، والحواة، وقراء الـودع، وفـتح الرمل، ونافخي النيران والبهلوانات، وأماكن مصارعة الديكة والمراهنة عليها.

وقد وظّف المتصوفة شكل الحلقة في الإنشاد الصوفي (الذكر)؛ إذ تمثل هـذه الحلقـة نمطـاً فريداً لتداخل الجموع المحتشدة[2]. واستثمر منشد المولد النـبوي فضـاء الفـرجة في قراءته لبعض المدائح النبوية وجزءاً من السيرة وقصـة المعـراج. فقد جاء في وصف ابن خلكان لاحتفالات أبي سعيد مظفر الديـن كوكبوري (ت٦٣٠هـ) أمير إربل بعيد المولد النبوي: "... وأمّا احتفاله بمولـد النبي (صلى الله عليه وسلم) فإنّ الوصف يقصر عن الإحاطة به، لكن نذكـر طرفاً منه، وهو أنّ أهل البلاد كانوا قد سمعوا بحسن اعتقاده فيه، فكان فـي كـل سـنة يصل إليه من البلاد القريبة من إربل مثل بغداد، والموصل، والجزيـرة، وسـنجار، ونصـيبين، وبعد العجم وتلك النواحي خلق كثير من الفقهـاء والصـوفية والوعـاظ والقراء والشعراء، ولا يزالون يتواصلون من المحرم إلى أوائل شهر ربيع الأول"[3].

وشـكل الحلقـة نجـده كذلـك عـند راوي السيرة الشعبية؛ إذ يتحلق السامرون والمستمعون حول هذا الراوي. وهو كما وصفه عبد الحميد يونس "

---

[1] الخطط المقريزية، ج٢، ص٥١.

[2] انظر: علي عقلة عرسان، ندوة التراث الشعبي والمسرح، ص٦٥.

[3] وفيات الأعيان، ترجمة أبي سعيد مظفر الدين كوكبوري.

يجلس على منصة عالية تجعله يشرف على مستمعيه، ويجعل هؤلاء المستمعين يستطيعون رؤيته من غير عائق. ويسترسل في حديثه وهو جالس فإذا أراد الشعر وقف واستعان عليه بالربابة"[1]. وفي حين كانت بعض المقاهي وحلقات السمر مقتصرة على حضور الرجال فقط يذكر البديري الحلاق في حوادث دمشق اليومية أن قهوة في بلاد الشام كانت مكتظة بالنساء والرجال على حد سواء[2]. ولكن أحسب أن هذا الاختلاط كان محدوداً في مقاهٍ بعينها؛ ذلك أن الذي يقرأ السير الشعبية تلفت انتباهه صورة المرأة الجسدية. فعلى الرغم من كون صورة المرأة في هذه السير تُعد قيما رمزية مثالية متصلة بالبطولة والشجاعة والتضحية إلا أن أوصافها الجسدية صادرة عن تصور ثقافي يعلي من شأن الفحولة، ويكرس نمط الجنوسة النسقية؛ إذ تعد المرأة امتداداً لصورة المرأة الجارية ومفهوم الحريم النسائي. والراوي الشعبي الذي يتوجه إلى متلقين معظمهم أو ربّما جلهم من الرجال يجد في هذه المجالس الرجالية حرية في الحديث عن أعضاء المرأة الجنسية، ويجد حرية كذلك في وصف جسدها وصفاً يقترب في كثير من الأحيان من الإباحية والشبقية.

واستثمرت المقامة كذلك شكل التحلّق حول الراوي. ونجد ذلك في مقامات البديع والحريري. وفي مقامة أبي عبدالله بن أبي الخصال التي عارض فيها الحريري وصفاً لحلقة سمر. إذ ترد حوادث هذه المقامة في الريف في جو مكفهر مضطرب، وطقس مرير فيه المطر المنهمر والسيول الجارية يصاحبه ابتهاج الفلاحين وتفجر أسباب السعادة بينهم لما نزل عليهم من غيث كانوا في أمس الحاجة إليه. وفي هذا المناخ يطوف الراوي ببيت قد جمع فيه الناس للحديث والسمر. وصاحب الدار سعيد بالمجتمعين ولذا كان يتولى خدمتهم بنفسه. وإذا بشيخ يتوسط حلقة المجتمعين يحثهم على الإحسان ويستثير

---

[1] عبد الحميد يونس، الظاهر بيبرس في القصص الشعبي، ص٣٢-٣٣.

[2] انظر: نزار الأسود، الحكواتي في بلاد الشام، مجلة المأثورات الشعبية، العدد ١٨، ١٩٩٠، ص٥٦.

حماستهم للبزية بلسان ذرب وفصاحة لغوية نادرة، فتنهال عليه صرر الدراهم وبدر الدنانير"[١].

ح- القـــاص ومحاكاة الشخوص: تعاضد الصوت واللون والحركة [الزينة واللباس والتنكُّر]:

تحـدّث ابن الجوزي عن البدع التي أوجدها القاص ومنها تغيير الهيأة والتـنكر لإقـناع المتلقيـن بصـدق حديـثه ومروياته. ولهذا فإن من هؤلاء القصـاص، كما يقول ابن الجوزي، من " يتبخر بالزيت والكمون ليصفر وجهه وفيهم من يمسك معه إذا شمه سال دمعه"[٢].

والتـبخُّر بالزيـت والكمـون كان واحداً من حيل عدة كان يلجأ إليها (القـاص المبـتدع) حسـب وصـف ابن الجوزي. ومن حيله الأخرى أيضاً، " إلـباس المنـبر الخـرق الملونـة كأنها القبور وتعليق المُصلّى على الحائط فتضـرب لــه المسامير في حائط المسجد " [٣]. و" تغطية الوجه أثناء القراءة تواجـداً وتخاشـعاً " [٤]. و" الـنزول ودق المنـبر والإيقــاع بالقدم ما يشبه الخـنكرة " [٥]. و" التزين بالثياب وحسن الحركات لإمالة النساء " [٦]. كما أنَّ القــاص المبـتدع يلجـأ فــي كثير من الأحيان إلى محاكاة شخوص مروياته بالصــوت والحــركة وبالإيماء أيضاً. ومنها محاكاة أحد القصاصين سير عبد

---

[١] انظـــر: السيوفي، ملامح التجديد في النثر الأندلسي، خلال القرن الخامس الهجري، عالم الكتـــب، بيروت، ١٩٨٥، ص٢٨١، إحسان عبّاس، تاريخ الأدب الأندلسي، عصر الطوائف والمرابطين، ص٢٥٢-٢٥٣.

[٢] كتاب القصاص والمذكرين ، ص١٤٥-١٤٦.

[٣] المصدر نفسه، ص١٤٥.

[٤] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[٥] المصدر نفسه، ص١٤٦.

[٦] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

الرحمـــن بـــن عوف على الصراط المستقيم. ومحاكاته الذات الإلهية في لقائها عـــباداالله الصالحين يوم القيامة، " قال أبو الحسين الخيّاط: مررت بأبي عبدالله غـــلام خلـــيل، وهـــو في مجلسه ببغداد، وقد قام على أربع فقلت لبعض أهل المجلـــس: ويحكـــم ما شأن أبي عبدالله؟ فقال: هو يحكي عبدالرحمن بن عوف علـــى الصراط يوم القيامة. قال: ومررت به يوماً آخر في مجلس له، وهو مادٍ يديـــه قد حنى ظهره. فقلت لبعضهم: ما حاله؟ قال: يحكي كيف يلقي الله كنفه على عبده يوم القيامة"[1].

وقـــد أكّد ابن الجوزي أهمية الزي بالنسبة للقاص بوصفه علامة ثقافية دالـــة على تنوع المروي. ولهذا ينقل قول أبي الوفاء بن عقيل " لكل قول زي وكمـــا لا يحســـن الغناء إلا في الجواري الخرد، ولا الغزل إلا من عاشق، ولا النوح إلا من ثاكل، ولا ذكر الأوطان إلا من غريب، فكذلك لا يعمل الوعظ إلا من متقشف متزهّد متدرّع من وراء مدرعة صوف وقضافة جسم وتقليل قوت اشتغالاً عن البدن بفضائل النفس كالطبيب الظاهر الحمية، فأما من يخرج بطيناً فاخر الثياب مداخلاً للسلاطين، فكيف تستجيب له القلوب؟ إنما يُسمع من هؤلاء علـــى سبيل الفرجة كسماع الأسمار في السمار. ولربما كانت الصور والسمات تؤثر أكثر من الألفاظ وقد قيل: من لم تنفعك رؤيته لا تنفعك موعظته"[2].

وعـــندما طلـــب ابن الجوزي من القاص أن يتزيّا بالزي المناسب لكل قول فإنه كان يقصد منه أن يلتزم بالمحاكاة الصادقة بين أحواله وأحوال مرويه لا أن يلجأ إلى التصنع والتخاشع كما يفعل القاص المبتدع.

ويـــبدو أنّ التطور الذي حصل للمجتمع العبّاسي وما أفرزه من ظهور فئات وطوائف مميزة مثل المكدين والشُطّار والعيارين أسهم بصورة كبيرة في كـــون التـــنكُّر عُدَّ واحداً من التقنيات الفنية في المرويات السردية الكبرى مثل

---

[1] كتاب القصاص والمذكرين، ص ١٤٦.

[2] المصدر نفسه، ص ٨١-٨٢.

القصـــة العجائبـــية والمقامات والسير الشعبية. وقد أشار الجاحظ والبيهقي إلى حيل المكدين التي من أظهرها التنكُر. فقد كان فيهم " من يحتال في وجهه حتى يجعلـــه مـــثل وجـــه خاقان ملك الترك، ويسوّده بالصبر والمداد، ويوهمك أنه ورم"[1].

ومـــن أظهـــر لوازم المضحك في العصر العباسي كان التنكُر في هيأة تكفل له محاكاة الشخصية التي يريد تقليدها والسخرية منها. ولهذا فإن الحسين بـــن شـــعرة، مضحك المتوكل، في الخبر الذي أوردناه عندما أراد محاكاة ابن طولـــون وبيان هذه المحاكاة لابن المدبر " تلبس وجلس يحكيه ويقتص ما لقيه به"[2]. وكان أبو الورد كما يقول عنه الثعالبي: " من عجائب الدنيا في المطايبة والمحاكـــاة، وكان يخدم مجلس المُهلَّبي الوزير، ويحكي شمائل الناس وألسنتهم فيؤديها كما هي فيعجب الناظر والسامع، ويضحك الثكلان"[3].

وارتـــبط التـــنكُر والمحاكاة بأصحاب السّماجة في العصر العبّاسي وما تلاه من أعصر. ويبدو أنّ أداءهم كان أداءً هزلياً يقلدون فيه الحركات القبيحة المـــنكرة عند الآخرين، ولهذا سموا سمّاجة وأصحاب السمّاجة[4]. وقد وصـــف ابن المعتز (ت٢٩٦هـــ) سمّاجة النيروز[5]:

قَدْ ظَهَرَ الجِنُ في النهار لنـــا	منهـــم صفوفُ دستبنـــدات
تميلُ في رقصهـــم قدودُهـــــم	كما تثّنت في الريحِ سروات

---

[1] البيهقي، المحاسن والمساوئ، ج٢، ص٢١٨.

[2] أحمد بن يوسف، المكافأة، تصحيح أحمد أمين وعلي الجارم، المطبعة الأميرية، القاهرة، ١٩٤١، ص١٣٢.

[3] يتيمة الدهر، ج٢، ص٤٤٣، ٤٤٤.

[4] السمج في اللغة: القبيح، لسان العرب، مادة (سمج).

[5] الصـــولي، أشعار أولاد الخلفاء، تحقيق هيورث دن، مطبعة الصاوي، القاهرة، ١٩٣٤، ص٢٤٩.

ورُكِّبَ القبحُ فَوْقَ حُسْنهم وفي سماجاتِهم ملاحاتْ

ومن الأخبار التي تدلنا على ارتباط السماجة وأصحابها بالحكايات المضحكة والخرافات المسلية أي بالسرد ما رواه أبو الصلت أمية بن عبد العزيز الأندلسي (ت٥٢٨هـ): " ومن ظريف ما سمعته أنه كان بمصر منذ عهد قريب رجل ملازم للمارستان يستدعى للمرضى كما تستدعى الأطباء، فيدخل على المريض فيحكي له حكايات مضحكة وخرافات مسلية، ويخرج له وجوهاً مضحكة"[1]. وأحسب أنّ السمّاجة تطوّرت مع مرور الزمن، وأصبحت الأقنعة أو الوجوه تستعمل بمفردها دون سائر لوازم السمّاجة الأخرى من الرقص والأداءات الجماعية.

ولعلَّ من اللافت للانتباه أن التنكُّر كان يتضمن في بعض الأحيان قلباً للأدوار الجنسية وخروجاً على نمطيتها. فالمخنثون كما قدمنا والزفّانون كانوا يؤدون الحكاية مقلدين اللين المتكسر في حركات النساء. وكان تأنيثهم في القول وفي التشبه بمواطن الفتنة الأنثوية. وبرزت في العصر العبّاسي المرأة الغلامية بوصفها تمثل أعلى مواصفات الجمال الجنسي لتشبهها بالغلام. ويقول الجاحظ: " قال صاحب الغلمان إن من فضل الغلام على الجارية أنّ الجارية إذا وصفت بكمال الحسن قيل: كأنها غلام ووصيفة غلامية"[2]. في حين نجد أن المرأة عندما تتقمص السلوك الذكوري في المجتمع العربي الإسلامي فإن محاولتها محكوم عليها بالفشل. ويورد أبو الفرج الأصفهاني خبراً عن أم سعيد الأسلمية وبنت يحيى ابن الحكم بن أبي العاصي اللتين كانتا " تخرجان فتركبان الفرسين، تستبقان عليها حتى تبدو خلاخيلهما، وانتهى الأمر بإحداهما وهي بنت يحيى بن الحكم إلى الموت بعد أن حُفِرَتْ بئر في

---

[1] الرسالة المصرية، نوادر المخطوطات، المجموعة الأولى، تحقيق عبد السلام هارون، ط٣، مطبعة دار التأليف، القاهرة، ١٩٦٨، ج١، ص٣٤.

[2] كتاب مفاخرة الجواري والغلمان، الرسائل الأدبية، ص١٦٦.

طـريقها بأمـر مـن والدها فسقطت فيها، فكان البئر قبرها"[1]. ويورد ياقوت الحمـوي خبراً يتعلق بامرأة عبّاسية وهي بنت ابن العلاّف زوجة أبي منصور بـن المـزرّع التي كانت عاهرة إلى الحد الذي تلبس الجبة المضربة، وتتعمم بالمقياد وهو الحبل الذي تُقاد به الدابة، وكانت هي تلف به المنديل على رأسها وتأخذ السيف والدرقة"[2].

ولعـلّ هـذا الفصل بين الأدوار الجنسية أو الجنوسة النسقية هي التي جعلـت المرأة القاصة في كثير من الأحيان تحافظ على النظام الأبوي ومجتمع الحـريم النسـائي ولا تخـرج عنه. ونجد هذا عند المرأة الملاّية – العدّادة – القوّالـة. ونجده كذلك في مجالس الذكر والإنشاد والصوفي عند شيخه الطريقة الصـوفية. في حين تدلنا الإشارات النادرة عن المرأة المشاركة في العروض الظلّـية أنها كانت محتفظة بأنوثتها وجمالها مما جعلها موضع إعجاب المتلقين الـرجال وتغزلهم بها[3]. وكان خروج المرأة القاصة المؤدية عن هذه الأدوار متمـثلاً فقط في أداء المرأة المضحكة كما هو حال المضحكة رسيس، مضحكة عـبد الرحمن الناصر، التي كانت تتزيا بزي الرجال. وكما هو حال الأداءات الارتجالـية النسـوية المضـحكة فـي مسـرح النساء (فصول حجرات النوم النسـائي)، إذ التـنكُّر بملابس الرجال رغبة في المحاكاة الساخرة لهذه الأدوار الأبوية، وفي (مهرجان القيس المكي) عندما تُقلب الأدوار الجنسية بالتنكُّر رأساً على عقب.

وقدّمـت المقامات صوراً متعددة للتنكُّر والأداء التمثيلي. وبرزت هذه الصـور خاصـة عـند البديع والحريري في شخصيتي أبي الفتح الإسكندري وأبـي زيد السّروجي. فهذان البطلان المحتالان كانا يتنكران في أحوال مختلفة

[1] كتاب الأغاني، م٤، ص٢٨١.

[2] ياقوت الحموي، معجم الأدباء، ج٤، ص٢١٩.

[3] انظـر:الصـفدي، الغيث المسجم في شرح لامية العجم ط١، المطبعة البهية الأزهرية، القاهرة، [١٨٨٧]، ج٢، ص٣٧٥.

حتى أسمى أبو الفتح الإسكندري نفسه " خذروفة الزمان". ففي المقامة الثالثة عشرة (البغدادية) يتنكر أبو زيد في زي امرأة عجوز تمشي ووراءها صغار جياع. وتحتال حتى تقنع جماعة من الكرام بأن يبذلوا لها عطاء ويجزلوا فيه، حتى إذا انتفخت جيوبها بالمال، أماطت العجوز الجلباب وخلعت النقاب، فإذا هي أبو زيد السَرُوجي الذي يستخفه إذ ذاك الطرب، فيرفع عقيرته بالغناء متفاخراً بقدرته على تقمص الأدوار المختلفة[1]:

أصْطادُ قَوماً بَوْعظٍ	وآخرين بشَعْرِ
وأستَفِزُّ بخَلٍّ	عَقْلاً وعَقْلاً بخَمْرِ
وتارةً أنا صَخْرٌ	وتارةً أُخْتُ صَخْرِ

كما تقدم السير الشعبية أيضاً طرائق منوّعة للتنكُّر والتحوُّل. ولعلَّ هذا ما جعل الراوي الشعبي يتنكر هو الآخر بأدوات بسيطة مثل السيف والدرع والخوذة والعصا كي يتماهى مع فعل شخوص السيرة. ويعد العيّار وهو (الفاعل المساعد) في السيرة من أظهر شخوص السيرة صلة بالتنكُّر؛ فهو صاحب إمكانيات متعددة لتحويل شخصيته بالشكل الذي يريد وذلك بواسطة التنكر. فعمر العيّار في سيرة (حمزة البهلوان) يمتلك ذخيرة (مرآة الانقلاب) التي تحوّله إلى الشخصية التي يريد[2]. كما أنَّ العيّارين الآخرين مثل البّطال يمتلكون تقنيات عالية في التنكر في إتقان أدوار القساوسة والرهبان وقادة الروم[3]. وفي سيرة (الظاهر بيبرس) يحكي شيحة جمال الدين للملك الصالح عن الهدايا التي قدمها له خادم كتاب الحكيم إينان ليفوز به على جوان إذ يقول: " ثم إنه يا أمير المؤمنين ناولني جوراب الحيل. وقال لي خذ يا شعبان هذا الجورب وافعل فيه كلما أردت من الأمور الصعاب، وأعطاني هذه

---

[1] المقامة البغدادية، المقامات الأدبية للحريري، ص٩٢-٩٨.

[2] انظر: سيرة حمزة البهلوان، مجلد ١، ص٣٠٥.

[3] انظر: سيرة الأميرة ذات الهمة، مجلد ١، ص٦٦٧.

الشـــاكرية. وقــال خــذ الشاكرية. وأعطاني أيضاً بدلة للملاعيب والحيل. وقد أخبرنـــي الخـــادم بـــأنّ الحكيم جعل لي في كل مكان بدلة أتمم بها ما أريد من المناصف والاحتيال[1]. وسنجد (جراب الحيل) في السيرة الهلالية، ملكاً لأبي زيــد الماهر في فنون الاحتيال والتنكُر. وهو جراب مليء بأدوات كثيرة منها الأصـــباغ والأدهـــنة والشـــعور المستعارة والأزياء. فكان أبو زيد يستطيع أن يصـــبغ جســـده ســـبع صبغات، وتبدّل في سبع بدلات. ولولا هذا الجراب ما اســـتطاع أن يـــرتاد بقومـــه أرض المهاجر[2]. وفي (الريادة) وفي (التغريبة). وكـــان أبو زيد يتنكر في شخصية الشاعر الجوّال أو العبد أو شاعر الربابة أو راهب مسيحي أو درويش أعجمي أو مهرج البلاط. وأبو زيد الهلالي يوصف في (السيرة الهلالية) إلى جانب فروسيته وشجاعته بأنه (أبو الحيل) أو صاحب (الحـــيل)، وصاحب (المكر والكيد) [3]. وتسمى هذه المهارات مهارات الشطارة والعـــياقة وهي أصل من أصول سيرة (علي الزيبق) التي نجدها كذلك في ألف ليلة وليلة. فعلي الزيبق يتنكر في زي اليهودي وفي زي الحمامي وهيئة عدوه صـــلاح الديـــن الكلبـــي وتجاريـــه في هذه الفنون دليلة المحتالة وابنتها زينب النصّابة[4]. وتتكر كليب في سيرة (الزير سالم) في هيئة مهرج الجليلة، ويمكنه تـــنكره مـــن قـــتل الملـــك التـــبع اليماني بعد أن تسلل بواسطة هذه الحيل إلى مخدعه[5].

---

[1] انظر: سيرة الظاهر بيبرس، مجلد ١، ص٢٨٢.

[2] انظر: تغريبة بني هلال، ص٤٤.

[3] انظر: المصدر نفسه، ص ١٤.

[4] انظر: سيرة علي الزيبق المصري.

[5] انظر: سيرة الزير سالم، ص٢١-٢٦.

رابعاً: المتلقي وبلاغة التأويل:

أ- دوائر التلقي بين الشفاهيّة والكتابيّة:

تصلح حكاية (سيف الملوك وبديعة الجمال)، الواردة في الليلة السادسة والخمسين بعد السبعمئة، أن تدلنا على تكون المحكي وتشكله كي يصبح في صورته الكتابية. ولعلّ ما يميز حكاية (محمد بن سبائك) أنها حكاية عن الحكاية؛ فنحن أمام استهلالين سرديين أمّا الاستهلال الأول فهو الحديث عن محمد بن سبائك الذي يقايض ملكه كله في مقابل سماع حكاية عجيبة وأحاديث غريبة لذا تبدأ حكايته بالاستهلال التالي: " واعلم أيها الملك السعيد أنه كان في قديم الزمان وسالف العصر والأوان ملك من ملوك العجم اسمه محمد بن سبائك، كان يحكم على بلاد خراسان، وكان في كل عام يغزو بلاد الكفار في الهند والسند والصين والبلاد التي وراء النهر وغير ذلك من بلاد العجم وغيرها. وكان ملكاً عادلاً شجاعاً جواداً. وكان ذلك الملك يحب المنادمات والروايات والأشعار والأخبار والحكايات والأسمار وسير المتقدمين. وكان كل من يحفظ حكاية غريبة ويحكيها له ينعم عليه" [1]. أمّا الاستهلال الآخر فهو عن حكاية سيف الملوك وبديعة الجمال. [2]

وتتضمن حكاية (محمد بن سبائك) أنساقاً ثقافية عن تدوين المحكي وأوساطه الشفاهية التي يتلقى فيها. فالشيخ الذي يساعد المملوك في العثور على هذا السمر يشرط عليه شرطاً لا بد من تنفيذه وإلا فلن يحصل على السمر. والشرط هو أن هذا السمر لا يتحدث به أحدٌ على قارعة الطريق، ولا يعطي هذه القصة لكل أحد ولا عند النساء والجواري ولا عند العبيد والسفهاء

[1] ألف ليلة وليلة، ج٢، ص٢٦٣ (بولاق).

[2] انظر: المصدر نفسه، ج٢، ص٢٦٦.

ولا عـند الصبيان وإنما يقرؤها عند الأمراء والملوك والوزراء وأهل المعرفة من المفسرين وغيرهم[1]. " فقبل المملوك الشروط وقبل يدي الشيخ "[2].

ويصدر التصور الثقافي لهذه الحكاية عن أدب الخاصة الذي يقع مقابلاً لأدب العامـة، ومقـابلاً كذلك لأصحاب العقول القاصرة من النساء والصبيان والعبـيد والسـفهاء. إي أنّ هـذا التقسيم مبعثه الجنوسة النسقية، ومبعثه كذلك التراتبية الطبقية في المجتمع. فأصحاب الرؤية العالمة التي لها أحقية الاستماع هـم أهـل المعرفة واللغة والأمراء والملوك والوزراء والمفسرين وما عداهم دهماء لا يحق لهم الاستماع.

وهـذا السـمر الملوكـي لن يقتصر فقط على الصيغة الشفاهية وإنّما سـيتحوّل إلى صورة كتابية أخيرة نهائية عندما يوضع في خزائن الملوك. ففي هذه الحكاية " جلس التاجر حسن وقرأ هذه السيرة عند الملك، فلما سمعها الملك وكل من كان حاضرا تعجبوا جميعاً، واستحسنوها وكذلك استحسنها الذين كانوا حاضـرين، ونثروا عليه الذهب والفضة والجواهر. ثم أمر الملك التاجر حسن بخلعـة سنية من أفخر ملبوسه، وأعطاه مدينة كبيرة بقلاعها وضياعها، وجعله مـن أكابـر وزرائـه وأجلسه على يمينه ثم أمر الكتاب أن يكتبوا هذه القصة بالذهب، ويجعلوها في خزانته الخاصة. وصار الملك كلما ضاق صدره يحضر التاجر حسن فيقرؤها"[3].

وتدويـن المحكـي ونقلـه إلـى أوساط مدينية لم يقتصر على حكاية (محمـد بـن سبائك) فقط، وإنّما نجده كذلك وارداً في مواضع متفرقة من ألف

---

(1) انظر: ألف ليلة وليلة، ج٢، ص٢٦٥.

(2) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

(3) المصدر نفسه، ج٢، ص٢٦٧.

ليلة وليلة[1]. فالخليفة هارون الرشيد في خاتمة قصة "غانم بن أيوب" " يأمر أن يؤرخ جميع ما جرى لغانم من أوله إلى آخره، وأن يُدّون في السجلات ليطلع عليه من يأتي بعده فيتعجب من تصرفات الأقدار، ويفوض الأمر لخالق الليل والنهار"[2]. ويحتفي محكي ألف ليلة وليلة بالعجيب " إن قصتي عجيبة لو كُتِبَتْ بالإبر على آماق البصر لكانت عبرة لمن يعتبر"[3].

وعلى الرغم من الجهود الكبيرة التي بذلها المستشرقون وبعض الباحثين العرب للبحث عن النسخة الأم أو الأصل الأول لألف ليلة وليلة إلا أنّ هذا البحث هو في حكم المستحيل كما بينا في حديثنا عن تشكّلات الليالي. ولدينا إشارات قليلة عن رواية ألف ليلة وليلة في مجالس القصص مثلها في ذلك مثل السير الشعبية. إذ يذكر كامل بالي الشهير بالغزي (عاش في القرن الثالث عشر الهجري): " ثم إذا دخل تشرين الثاني أخذ الناس أهبتهم للشتاء، وشرعوا يسهرون عند بعضهم ليلاً فزمرة منهم يقتصرون في سهرتهم على الحديث المباح كذكر الأهل والشرب والبيع والشراء. وأخرى تقتصر على مطالعة بعض كتب الأخبار والتواريخ المعروفة بالروايات، أو على مطالعة قصة عنتر أو كتاب ألف ليلة وليلة، أو القصص الموضوعة المعروفة بالروايات"[4].

ويذكر غوستاف لوبون في (حضارة العرب) " أن قصص العجائب التي يتلوها القاصون المحترفون من أهم وسائل التسلية عند العرب، وهؤلاء

---

(1) سهير القلماوي، ألف ليلة وليلة، ص٦٨، أيضاً: عبد الحميد حوّاس " الحكاية – البيان وتأسيس شكل أدبي حكائي، قراءة في حكاية ليلية، مجلة فصول، م١٣، عدد ٣، خريف ١٩٩٤. ص ١٥٣-١٧٢.

(2) ألف ليلة وليلة، ج١، ص١٣٩.

(3) المصدر نفسه، ج١، ص٣٤.

(4) نهر الذهب في أخبار حلب، المطبعة المارونية، حلب، د.ت. ج١، ص٢٧٦.

القاصون منتشرون في أنحاء الشرق. ولهم حظوة كبيرة في كل مكان، ويقص القاصون القصص ارتجالاً في بعض الأحيان، ويقتصرون في الغالب على إنشاد قصيدة أو تلاوة قصة من رواية ألف ليلة وليلة"[١].

وباستثناء هذه الإشارات الواردة فإنه، فيما أعلم، لم تقدم لنا المصادر والدراسات الحديثة التي دارت حول ألف ليلة وليلة والأدب الشعبي أية معلومات تفيدنا في معرفة ماذا يحدث في أوساط التلقي بين الراوي ومتلقيه، وهل كانت ألف ليلة وليلة تنشد في مجالس القص شأنها في ذلك شأن السير الشعبية؟ وهل أحدث الراوي تحويلات نصية في بنية ألف ليلة وليلة كما هي الحال في السير الشعبية؟

ولعلّ أبرز سمات الأدب الشفاهي كما تبرزه ألف ليلة وليلة هي تلك الإضافات النصية المدمجة؛ فبروز هارون الرشيد في عدد كبير من هذه القصص دليل على أنّ القاص خضع لحاجات المتلقي، وكانت إضافة اسم الرشيد إضافة مفتعلة.

ومن سمات الأدب الشفاهي في الليالي أيضاً إحالة شهرزاد الراوية على عدد من الرواة المجهولين عندما تصدّر رواياتها بـ " بلغني أن ". وهي جملة لا تشير إلى مؤلفي الحكايات وإنّما إلى الرواة الذين تناقلوها الواحد تلو الآخر إلى أن وصلت إلى شهرزاد. فشهرزاد هي آخر حلقة من سلسلة الرواة. وتمتاز حكايات ألف ليلة وليلة بالتداخل السردي؛ إذ تتوالد الحكايات الواحدة تلو الأخرى، ونجد ذلك بارزاً في حكايات بعينها مثل (حسن البصري) و (حكاية حاسب كريم الدين)[٢].

---

[١] غوستاف لوبون، حضارة العرب، ٢٧٣.

[٢] انظر الحكايتين: في ألف ليلة وليلة.

وتختلف المقامات عن ألف ليلة وليلة والسير الشعبية في أنها دُوِّنت كتابة ولم تُتناقل شفاهاً في أوساط التلقي عبر قرون عدة. ولعلّ انتماء المقامات "ظاهرياً" إلى الأصل المثقف هو الذي كفل لها اعترافاً جعلها تندرج ضمن فئة النص في الثقافة العربية الإسلامية. بيد أن كلامنا هذا لا يعني أنه لا توجد في أسلوب المقامات سمات الخطاب الشفاهي؛ فهذه السمات موجودة بوضوح في مقامات بديع الزمان والحريري، وربّما كان ارتجال المقامة عند بديع الزمان خاصة سبباً في تكرار لفظي ووصفي نلحظه في لغة المقامات وفي الأوصاف النمطية للبطل والراوية[1]. كما أنّ الأصول الشفاهية أو منابع القص الأولى في المقامات تستمد جذورها من الحديث الشفاهي في صيغة "حدثّنا ".

وقد حدّد الزَمخشري أصل المكتوب، ونوعية القارئ المفترض أو المثالي (النموذجي) الذي يتوجه إليه فعل السرد. فمقاماته ليست موجهة لأي قارئ، وإنما هي تتغيا قارئاً معيناً وصفه الزَمخشري في افتتاحيته " تحققت أحسن الله توفيقك رغبتك في ازدياد العلم وحرصك على ارتياد الحكمة لما أنت متسم به من حيازة منقبتين، وهما إيثار الجد على الهزل والتهالك على الكلم الجزل. فأسعفتك إلى طلبتك وتوصيتك أن لا تمكن منها إلا من يوازيك صفتك أو يدانيك من أولي الفضل والديانة. ولقد رأينا من المشايخ من يحتاط في إكرام مصنفه حتى لا يرضى له إلا أن يُكتب بخط رشيق، وبقلم جليل، وفي ورق جياد، وأن يُخط مضبوطاً بالنقط والشكل وأن تأمر من انتسخها بأن يوشح نسخته بإثبات اسم المنشئ وتفخيمه والدعاء له وأن تنبه على من يدرسه على مواقع النكت فيها واللطايف وما ورد في مناظمها من رايع الترتيب"[2].

---

(١) انظر: محمد رجب النجّار، النثر العربي القديم، ص٢٨١.

(٢) مقامات الزمخشري، ص٧، ٨.

والقـارئ المفـترض الـذي يخاطبه الزمخشري قارئ مثقف سيكون وسـيطاً يـبلغ المقامات لأصحاب الفضل والديانة؛ أي أصحاب الثقافة العالمة وليس الثقافة الشعبية (ثقافة العوام والدهماء) (١).

ولا يعنـي هـذا الـتحديد عند الزمخشري أنّ المقاميين كافة افترضوا وجـود قارئ مثالي يتوجهون له بالسرد والخطاب؛ فمقامات البديع والحريري قائمـة أساسـاً على خطاب (الرحلة) و (الفرجة). وهي على الرغم من كونها دُونـت بطلـب مـن سلطة سياسية إلا أنها لم تنحصر في دوائر محدودة من المتلقيـن. ويبدو أن المقامات الدينية والوعظية، مثل مقامات الزمخشري وابن الجوزي هي التي أكّدت وجود قارئ يمثل الثقافة الدينية العالمة.

ونجـد عـند الحريري تبايناً في تلقي الشفاهي (القصة العجائبية) ففي حيـن يصـرح أبـو زيد في المقامة الثالثة والأربعين للحريري وهي المقامة (البكرية) (٢) أنّ " السهر في الخرافات لمن أعظم الآفات " نجد أنّ أبا زيد نفسه يطلـب مـن الحاضرين في مجلس (المقامة الكوفية) أن يدوّنوا عجائبه قائلاً: " فهـل سـمعتم يـا أولي الألباب، بأعجب من هذا العجاب فقلنا من عنده علم الكـتاب. فقـال: أثبتوها في عجائب الاتفاق، وخلّدوها في بطون الأوراق مما سـيّر مـثلها فـي الآفاق، فأحضرنا الرواة وأساورها ورقشنا الحكاية على ما سردها ثم استبطناه عن مرتآه"(٣).

ب- الرواة المعمرون والإسناد:

برزت في المقامات البديعية ظاهرة الرواة المعمرين الذين يدعون أنهم عاشـوا عـدة قرون. ولعلّ المقامة الغيلانية هي المثال الواضح لهذه الظاهرة؛

(١) سعيد الغانمي، أقنعة النص، ط١، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٠، ص١٥١-١٥٧، موقع المروي له في مقامات الزمخشري.

(٢) مقامات الحريري، ص٣٤٧.

(٣) المصدر نفسه، ص٣٤-٣٥.

ففي هذه المقامة ينقل عيسى بن هشام الخبر عياناً عن عِصْمَة بن بدر الفَزاري دون وسيط. " حدثنا عيسى بن هشام قال: بينما نحن بجُرجان في مجتمع لنا نتحدث، ومعنا يومئذ رجل العرب حفظاً ورواية، وهو عِصْمَةُ بنُ بَدْر الفَزَاري فقال عِصْمَة: سأحدثكم بما شَاهَدتْه عَيْني، ولا أحدثكم عن غيري"[1]. والحديث الذي سينقله الفَزاري، المتحدث إلى عيسى بن هشام وصحبه، مناقضة شعرية في قلب الصحراء بين الفرزدق وذي الرُّمة، وهما شاعران من أواخر القرن الأول للهجرة. أي أن الراوي الفَزاري ينقل إلى مجتمع القرن الرابع للهجرة ما رآه بنفسه وخبره في القرن الأول للهجرة. وبروز هذه الظاهرة في المقامات يؤكد شرعية المرويات عندما تُنسب إلى السلف، وهذا يكسب المرويات الأدبية طابعاً دينياً مقدساً. " ففي كل نظام ثقافي يتوخى أن يجعل المنتسبين إليه أناساً معمرين قادرين على الصعود عبر الزمان، وربط صلات الألفة مع الأسلاف الذين يتحولون حسب الرغبة إلى معاصرين. ولأسباب معروفة جداً منحت الثقافة العربية الأفضلية لعصر الرسالة، وهدفت عن طريق الحديث المدون والشفهي إلى جعل أباً كان معاصراً للرسول والصحابة"[2].

وتتوسل المقامات إذن بهذه الحيلة السردية لتمرير مروياتها التي تتضمن في كثير من الأحيان أنساقاً ثقافية معارضة للأنساق الثقافة المهيمنة في المجتمع. وبالنسبة للسيرة الشعبية فإنَّ هذا الإسناد المتخيل المنسوب إلى رواة معمرين يبرز على وجه الخصوص في سيرة عنترة بن شداد. إذ ينسب الراوي الشعبي رواية هذه السيرة إلى طائفة من الرواة هم: عبد الملك بن قريب الأصمعي، وأبو عبيدة، وجهينة بن المثنى اليمني، والبلخي، وحماد، وسيَّار بن قحطبة الفَزَاري، والكاهن الغسَّاني الثقفي، وابن خداش النبهاني. وتذكر السيرة أن " كلاً منهم روى ما شهد وما سمع عمن يوثق به ممن حضر وقائع العربان، وضبط كم فنى منهم من الحرب"[3]. ويتوقف الراوي طويلاً

---

[1] المقامة الغيلانية، مقامات بديع الزمان الهمذاني، ص٤٧.

[2] عبد الفتاح كيليطو، المقامات، ص١٨.

[3] سيرة عنترة بن شداد، م١، ص٧.

عـند التعريف بعبدالملك بن قريب الأصمعي إذ يذكر: " إن رواي هذه السيرة العجيبة المطربة الفائقة الغريبة، فصيح ذلك الزمان، المتكلم على ما مضى من أحاديـث العـربان الأولين في ذلك الزمان العالم العلّامة عبد الملك بن قريب الأصمعي، رحمه الله تعالى، الذي كان من المعمرين الذين عاشوا عمراً طويلاً جاهلـية وإسـلاماً إلى أن أدرك الخلفاء والأموية وغيرهم. ومما ذكروا إنه ما سـمي بالأصمعي إلا لأنه ليس له شحمتا أذن غير أن رأسه كان صومة وآذانه خرقتيـن فـي الصـدعين لا غـير، وكان فصيح ذلك الزمان وعالماً في دين الإسـلام وهـو مـن جملة من روى الحديث عن رسول الله (صلى الله عليه وسلم)، وكان يقول سمعت رسول الله (صلى الله عليه وسلم) يقول كذا وكذا"[1]. ولا تكتفـي السيرة بنسبة مرويات الأصمعي (ت٢١٦هـ) إلى الرسول (صلى الله عليه وسلم)، وإنّما تجعل هذا الراوي المعمر يلتقي بعنترة بن شداد، ويسمع بعـض أشـعاره، ويحضر وقائعه التي يخوضها ضد أعدائه. ويؤكد الأصمعي إسـلام عنـتر قائلاً: " قال الأصمعي: قد اجتمعت على عنتر مراراً عديدة فما رأيـته قط يسجد لصنم ولا هتك حرم، وما كان يحلف إلا برب البيت الحرام، وكان عنده يقين بظهور سيد المرسلين"[2].

كمـا أنّ هـذه السـيرة، أي سيرة عنترة، تحوي نصاً فريداً يدافع به الراوي عن صحة مرويات الأصمعي، ويفند حجج خصومه في مناظرة وهمية

---

[1] سيرة عنترة بن شدّاد، م١، ص٧.

[2] المصدر نفسه، م٢، ص٤١٩. وتبرز الرغبة في توثيق الراوي كذلك في السير التالية: سـيرة الأمـيرة ذات الهمـة، م١، ص٥، " إن من روى هذه السيرة العجيبة وما فيها من الأحاديـث المطرفة الغريبة هو علي بن موسى المقانبي، والمهذّب بن بكر المازني، وصالح الجعفـري، ويـزيد بن عمار المزني، وعبدالله بن وهب اليماني، وعوف بن فهد الفزاري، وسـعد بـن مالك التميمي، وأحمد الشمطاني، وصابر المرعشي. ونجد بن هشام العامري". وفي سيرة الظاهر بيبرس، م١، ص٥، السيرة منقولة عن السادات الكرام المشهورين بالعلم ونـبراس الأفهـام الديـناري ووافقـه علـى ذلك الدويداري، ثم ناظر الجيش وكاتم السر والصاحب رحمه الله عليهم أجمعين".

يحضرها هارون الرشيد ووزراؤه وعلية القوم. والحديث يأتي على لسان الأصمعي: " فعندما أراد عنترة كما يذكر راوي السيرة أن يسير إلى البيت الحرام للالتقاء بالنبي (صلى الله عليه وسلم) يقتله الأسد الرهيص، ولما يبلغ الرسول (صلى الله عليه وسلم) هذا الخبر يقول: "إنّما الأعمال بالنيات وإنما لكل امرئ ما نوى". ولما أثبت هذا الحديث من سيرتي الحجازية المروية التي هي أثبت القصص اعترضني جماعة من العلماء. وكان ذلك في حضرة هارون الرشيد، وهو الخامس من بني العبّاس. وكان من جملة من اعترضني في حضرته، وهم جلوس: حسن البصري، وعبد الخوارزمي، وبشر البغدادي، ومالك النخامي، وعبدالرحمن السمرقندي، وشعيب الأصفهاني، ومالك بن يزيد الكندي، وإبراهيم الموصلي، وإسحق بن سعيد الدمشقي، وعبدالله بن نافع الطائي، وكان بحضرته أبو نواس ويحيى البغدادي، وجعفر بن يحيى البرمكي، وجماعة من وزراء هارون الرشيد وندمائه. فجهدوا أن يبطلوا هذه السيرة تعمداً وعصبية وحسداً حيث إنهم لم يقدروا أن يأتوا بترتيب لفظي وحسن اهتمامي وإيقاظي. وناظروني فكذبوني. فأقمت الحجة عليهم وأرغمت أنوفهم، وأشهرت سيفي، وأغمدت أسيافهم. وأشهرت هذه السيوف في بلاد الحجاز، وانتشر ذكرها في سائر الآفاق. لأني عمرت من العمر ستمئة وسبعين عاماً في زمن الجاهلية منها أربعمئة عاماً، والباقي في الإسلام، وأدركت هارون الرشيد وهو الخامس من بني العبّاس حتى أجزت بسماع هذه السيرة بين الناس، وذلك لأجل ما تقول العوام وتخوض فيه الكلام، وما يعرف هذا القول يا رفاق إلا العقول والأرفاق الذين اطلعهم الله على سائر مكنوناته، وعرّفهم بذاته وصفاته على حسن أقاويلهم واستعدادهم"[1].

وظاهرة (الراوي المعمر) في هذا النص تمتد لتشمل ما يقارب السبعة القرون مما يجعل الأصمعي راوية مخضرماً؛ فهو التقى عنترة ونقل كثيراً من رواياته، كما أنه التقى الرسول (صلى الله عليه وسلم) وروى عنه أحاديث عدة. ويوهمنا الراوي بوجود معارضين لرواية الأصمعي الحجازية تمثلت في

[1] سيرة عنترة، م٢، ص٤٢٠.

طائفــة مــن العلماء والأدباء، وتنتهي هذه المعارضة بتفوق الأصمعي وتسليم الجمــيع له بأنه راوي الرواة. والأصمعي حسب هذا النص إنّما وضع السيرة كــي تكون الأصل المثقف لسيرة عنترة، وهو أصل يفارق مرويات العوام وما يخوضون فيه من الأباطيل.

ونقلــت المصـــادر الأدبــية كثيراً من أخبار الأصمعي (ت٢١٦هــ) ونــوادره مــع هارون الرشيد (ت١٩٣هــ). وفي هذه الأخبار يبدو الأصمعي نديمــاً لا يتورع عن ذكر العجائب واختلاق القصص كي يحظى برضا المتلقي (هــارون الرشــيد). وفي هذه الأخبار أيضاً يبدو الأصمعي نديماً ملأ مجالس الرشــيد كلهــا، وخالط العلماء والفقهاء والأدباء، واستمع إليهم، واستمعوا إليه وناقشـــهم وناقشوه، وقلما غلبوه لأنّه كان عارفاً بكل شيء[١]. ويقول ثعلب عن الأصـــمعي: " قدم الأصمعي بغداد وأقام بها مدة ثم خرج منها يوم خرج وهو أعلم منه حيث قدم بأضعاف مضاعفة"[٢].

ويظفــر هــذا النديم بإعجاب إسحاق الموصلي (ت٢٣٥هــ)، صديق الخلــيفة المقــرب الــذي يقــول عــنه: " عجائب الدنيا معروفة معدودة منها الأصـــمعي"[٣]. وربّمـــا كـــان الـــتزيُّد في المصادر هو الذي جعل السيوطي (٩١١هـــ) يدافــع عن الأصمعي ناقلاً قول أبي الطيب اللغوي فيه: " فأمّا ما يحكــي العـــوام وســقاط الـــناس مـــن نوادر العوام، ويقولون هذا مما اختلقه الأصــمعي، ويحكون أن رجلاً رأى عبد الرحمن بن أخيه فقال: ما فعل عمك؟ فقـــال: قاعد في الشمس يكذب على الأعراب فهذا باطل، وكيف يقول ذلك عبد الرحمن ولولا عمه لم يكن شيئاً مذكوراً"[٤].

---

[١] انظر: تاريخ بغداد ج١، ص٤١٧.

[٢] الجزء نفسه، المصدر نفسه، الجزء نفسه، الصفحة نفسها.

[٣] انظر: المزهر، ج٢، ص٤٠٤.

[٤] المصدر نفسه، الجزء نفسه، الصفحة نفسها.

وربّما كانت نسبة هذه السيرة، أي سيرة عنترة، إلى الأصمعي عائدة إلى كونه روى ديوان عنترة، وألّف كتاباً عن نوادر الأعراب[1]. فربط الراوي بين أخبار عنترة وما كان له من حضور إسلامي بارز في الثقافة العربية الإسلامية[2]، وبين الأصمعي اللغوي الثبت الذي يتحقق من مروياته.

والمتتبع لسيرة عنترة بن شدّاد يجد أن قدراً كبيراً من الأخبار الواردة في هذه السيرة دخل حيز التاريخ المتخيّل والأسطوري. وربّما كانت الأخبار النزرة عن عنترة كما وردت في كتب المصادر الأدبية والتراجم سبباً من أسباب ذلك. فوظّف راوي السيرة القص العجائبي حول عنترة وسلالته التي تمتد إلى عهد الرسول (صلى الله عليه وسلم) حيث ابنته عنيترة ولقاؤها الأسطوري بالرسول (صلى الله عليه وسلم) ودعاؤه لها. والمرويات الشعرية التي ينسبها راوي السيرة إلى عُنيترة يبدو بوضوح أنها من اختلاقه. ولعلّ المعلقات أو القصائد السبع الجاهليات الواردة في هذه السيرة خير برهان على هذا الاختلاق فهي منحولة.

جـ- السيرة والبحث عن الأصل الأول:

كانت سيرة عنترة بن شدّاد السيرة الشعبية الأبرز التي حاول الباحثون المحدثون من عرب ومستشرقين أن ينسبوها إلى مؤلف واحد بعينه. والمسرد التالي يبين لنا آراء هؤلاء الباحثين حول سيرة عنترة وزمانها وأدلتهم على ذلك:

---

(1) انظر: الأغاني، (ترجمة عنترة)، ١٢٦.

(2) يذكر صاحب الأغاني إعجاب الرسول (صلى الله عليه وسلم) بعنترة ناسباً إلى الرسول (صلى الله عليه وسلم) قوله: " ما وُصِفَ لي أعرابي قط فأحببت أن أراه إلا عنترة ". الأغاني، م٣، ج٧، ص١٤٤، (طبعة دار الفكر).

الباحث	أصل السيرة	الأدلة والشواهد
هامربيرجستال Hammer Burgstall المجلة الأسيوية، ١٨٣٨ ، ص٣٦٨. عبد الحميد يونس. دفاع عن الفولكلور، ص١١٣.	- مؤلف سيرة عنترة هو أبو المؤيد ابن الصائغ الملقب بالعنتري (طبيب عراقي عاش في القرن السادس للهجرة)	المصدر: إشارة وردت من قول عابر جاء على لسان ابن أبي أصيبعة عيون الأنباء في طبقات الأطباء، ج١، ص ٢٩٠: - "إنّ العنيتري كان في أول أمره يكتب أحاديث عنترة العبسي فصار مشهورا بنسبته إليه".
الأب لويس شيخو (شعراء النصرانية)، ص١٢٠ أحمد الزيّات، أصول الأدب، ص٢٤١ . جرجي زيدان. تاريخ آداب اللغة العربية.	- مؤلف سيرة عنترة الشيخ يوسف بن إسماعيل في عهد العزيز الفاطمي (ت٣٨٦هـ)	المصدر: يذكر الأب شيخو: "نشأ بمصر من أفاضل الرواة الشيخ يوسف بن إسماعيل كان يتصل بباب العزيز في القاهرة. فاتفق أن حدثت ريبة في دار العزيز لهجت الناس بها في المنازل والأسواق، فساء العزيز ذلك وأشار إلى الشيخ يوسف أن يطرف الناس بما عساه أن يشغلهم عن هذا الحديث. وكان الشيخ يوسف واسع الراوية في أخبار العرب، كثير النوادر والأحاديث. وكان قد أخذ روايات شتى عن أبي عبيدة، ونجد بن هشام، وجهينه اليماني الملقب بجهينة الأخبار، وعبدالملك بن قريب المعروف بالأصمعي وغيرها".

محمـود ذهني (سيرة عنترة)، ص١٣٢-١٣٣.	"كاتب سيرة عنترة فرد واحد كاتب متفنن له حاسة قصصية وموهبة روائية. وقرأ طويلاً في هذا الفن". وكتبت السيرة أوائل العصر الفاطمي وليس بأمر الخليفة العزيز ولا لخدمة الفاطميين".	**نستشف شخصية كاتب سيرة عنترة من خلال خصال أربع:** **١- خبرة واسعة بأخبار العرب وأيامهم، وحروبهم، ووقائعهم، ونوادرهم، وأحداثهم، وتاريخهم، وعاداتهم، وطباعهم.** **٢- خبرة واسعة بأحوال الأمم غير العربية من فرس، وروم وسودان، وأحباش.** **٣- خبرة بالنفس البشرية ومعرفة بأحوال جمهور المتلقين.** **٤- كاتب متفنن له حاسة حقيقية وموهبة روائية وتمرس طويل في هذا الفن، ص ص١٣٢-١٣٣**

إنّ هؤلاء الباحثين جميعاً توسلوا الوصول إلى الأصل الأول أو النسخة الأم للسيرة الشعبية التي بحثوها وهي سيرة عنترة بن شدّاد. **والبحث عن هذا** الأصل الأول لم يقتصر على سيرة عنترة بن شدّاد **وإنّما نجده كذلك في سيرة** الأميرة ذات الهمة والسيرة الهلالية وسائر السير **الشعبية الأخرى. يقول شوقي** عبد الحكيم عن سيرة بني هلال: " **من الملفت والمؤسف أنّ النص الأصلي** والمدون لهذه السيرة **الهلالية السياسية الكبرى ما يزال إلى أيامنا في عداد** المخطوطة المحفوظة بمكتبة الدولة **المركزية ببرلين، مثلها مثل مثيلتها الأميرة** ذات الهمة التي تبلغ صفحاتها **ستاً وعشرين ألف صفحة "[1]. والمنطلق الذي**

---

[1] شوقي عبد الحكيم، سيرة بني هلال، ص٥.

يـــنطلق منه هؤلاء الباحثون النظرة إلى متون السير العربية كما وصلتنا مُدوَّنة بوصــف الصــورة الكتابــية لهــذه المتون هي الصياغة النهائية لنص السير الشــعبية. وأغفل هؤلاء جميعاً أنَّ السير الشعبية خضعت إلى تحوّل في بنيتها وفـــي أســلوبها تمامـــا كالتحوّل الذي طرأ على ألف ليلة وليلة. وأغفلوا كذلك أوســـاط التلقي؛ فالسير انتقلت من أوساط شفاهية إلى أوساط أخرى كتابية ثم لم تســتقر علـــى هــذا التحوّل، وإنّما واصلته ممّا أدى إلى اكتساب بنيتها طبيعة مــتحوّلة. وهـــي بوصفها ظلت تُتداول شفاهاً مدة طويلة تعد نصاً مفتوحاً على الــزيادة والنقصان إذ " لا يثبت النص [الشفوي] على صورة واحدة لا تتغير على لسان الشخص نفسه. ومهما كانت الذاكرة التي يملكها الراوي فإنه لا ينى يحــدث تغيــيراً أو اختصـــاراً أو إطالة في النص، يسقط منه، أو يُضيف إليه، ويركـــز انتباهه على بعض أجزاء لم يؤكد عليها من قبل. ومثل هذه التغييرات تعــتمد علـــى مزاج الراوي، وكذا على مجلس الحضور، من حيث تكوينه أو مزاجه أو تذوقه "[1].

وبنـــية الســـيرة العربية المنفتحة على أنواع سردية عدة، وكذلك على وســـائط التلقـــي كانت سبباً في تفكك (تكسر) عدد كبير من السير وفي دمجها بعناصر أخرى " فالسيرة الهلالية أخذت تُروى بوصفها وحدات سردية مستقلة، كمـــا تأثـــر بها القصص الشعبي. وسيرة الملك (الظاهر بيبرس) أُضيف إليها ملحـــق مطول في تمجيد أسرة (محمد علي) لأنها كانت تُروى في مصر على زمـــان العائلـــة الخديويـــة مع أنها كانت معروفة قبل ذلك. ونحسب أن سيرة الأميرة ذات الهمة قد تغيّرت هي الأخرى فالمقري يشير إليها على أنها "حديث البطّال". والبطّال هو أحد الشخصيات الشطارية فيها، وليس الرئيسة. فالبطولة فـــي السيرة معقودة للأميرة ذات الهمة ثم ابنها عبد الوهاب الأمر الذي يرجح أن الأجـــزاء الخاصة بالبّطال كانت تُروى منفصلة في منتصف القرن، السابع

---

[1] يوري سوكولوف، الفولكلور وقضاياه وتاريخه، ط١، ترجمة حلمي شعراوي، عبدالحميد حـــوّاس، مراجعة وتقديم عبد الحميد يونس، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، ١٩٧١، ص٢٥.

عشر الميلادي عندما كان يعيش صاحب نفخ الطيب من غصن الأندلس الرطيب"[١].

د- تلقي الخاصة/ تلقي العامة:

رسّخت السلطة المعيارية الدينية والسياسية الفارق الكبير بين أدب العامة وأدب الخاصة. وكان تلقي الخاصة حتى لندمائهم يكون من وراء ستارة. وكان الخليفة لا يظهر تماهيه مع مرويات الندماء ونوادرهم إلا في بعض الأحوال التي شذّت عن الأصل. وجلوس الخليفة في فضائه الخاص عند استماعه أحاديث المنادمين هو الذي جعل ابن إسحق الموصلي يغضب عندما خرق المتوكل هذا السنن الثقافي، واختلط بأصحاب السّماجة حتى كأنه واحد منهم. ولذلك استمع المتوكل جيدا لنصيحة ابن إسحق وبنى له مجلساً مشرفاً ينظر إلى السّماجة دون أن يتماهى معهم في أدوارهم الراقصة"[٢].

وتلقي الخاصة للمرويات العجائبية لا يخرج عن الوظيفة الإمتاعية لفعل القص في حالة الخلفاء والأمراء، وعن الرغبة في إقصائها عند السلطة الدينية من فقهاء ووعاظ على الرغم من تجذرها في الأنساق الثقافية المعرفية للمجتمع العربي الإسلامي. وتمثل أحاديث معاوية مع أسمار عبيد بن شرية الجرهمي جانباً متفرداً لمتلقي الخاصة عندما يخرج عن دوره الحيادي ويصبح راوياً مشاركاً في السرد فيعترض على المروي مبيّناً عدم حيادية الراوي في مروياته[٣].

ويمثل حديث عامر الشعبي مع التدمريين جزءاً من تشكّل مرويات العامة العجائبية المفارقة للنص الديني؛ إذ يذكر الشعبي: " بينما كان عبدالملك جالساً وعنده وجوه الناس من أهل الشام قال لهم: من أعلم أهل العراق؟ قالوا:

---

(١) عبدالله ابراهيم، السردية العربية الحديثة: تفكيك الخطاب الاستعماري وإعادة تفسير المنشأ، ص٨٩، المقري، نفح الطيب، ج٢، ص٢٩٠.

(٢) الخبر في كتاب الديارات، ص٤٠.

(٣) انظر: كتاب التاج في أخبار ملوك حمير، ص٤٨٤.

مـــا نعلـــم أحـــداً أعلم من عامر الشعبي. فأمر بالكتابة إليّ. فخرجت إليه حتى نزلـــت تدمر. فوافقت يوم جمعة فدخلت أصلي في المسجد فإذا إلى جانبي شيخ عظـــيم اللحية قد أطاف به قوم من أهل المسجد وهم يكتبون عنه. فحدَّثهم قال: حدثنـــي فلان عن فلان يبلغ به النبي (صلى الله عليه وسلم) أن الله تعالى خلق صـــورين لـــه في كل صور نفختان؛ نفخة الصعق ونفخة القيامة. قال الشعبي: فلـــم أضـــبط نفســـي أن خففت من صلاتي ثم انصرفت فقلت: يا شيخ اتقِ الله ولا تحدثنَّ بالخطأ، وإن الله تعالى لم يخلق إلا صوراً واحداً، وإنما هي نفختان، نفخـــة الصـــعق ونفخـــة القيامة. فقال لي: يا فاجر إنما يحدثني فلان عن فلان وتـــرد علي؛ ثم رفع نعله فضربني بها، وتتابع القوم علي ضربا معه. فوالله ما أقلعـــوا عنـــي حتى حلفت لهم أن الله تعالى خلق ثلاثين صوراً في كل صور نفخـــة. فأقلعوا عني فرحلت حتى دخلت دمشق ودخلت على عبد الملك فسلمت علـــيه. فقـــال لي: يا شعبي بالله حدثني بأعجب شيء رأيته في سفرك. فحدثته حديث التدمريين فضحك حتى ضرب برجليه"[1].

وهذا الخبر يؤشر لنا الفارق بين تلقي العامة من قصاص ومتلقين وبين تلقـــي الخاصـــة (الشـــعبي وعبد الملك بن مروان)، فقد توسل الشيخ التدمري بالهيـــبة المصـــطنعة للقاص المبتدع في إحداث التماهي بين المروي والمروي لهـــم. كمـــا أنّه لا وجود للسلطة المعيارية في حلقة هذا القاص الذي شكّل هو بنفســـه ســـلطة مزيفة تستند إلى إسناد متخيّل. في حين كان تلقي العامة منفتحاً علـــى المبالغات والتخيلات فهم يضربون الشعبي عندما أنكر قول القاص عن الصـــور ويقـــبلون قولـــه عندما زاد على مبالغة القاص فزعم أنّ هناك ثلاثين صوراً له في كل صور نفخة! ويمثل موقف عبد الملك بن مروان المتلقي الذي يكتفي من القص بوظيفته الإمتاعية فقط!

---

[1] ابن الجوزي، كتاب القصاص والمذكرين، ص١٤٩.

وقـــد تفطنـــت شـــهرزاد في الليالي لوظيفة القص الإمتاعية، ووظّفت معارفهـــا التي زادت على الألف كتاب في بناء سرد يتوسل المتعة لخلق بلاغة المقموعين في حكايات تمثيلية رمزية.

وكثـــيراً مـــا كانت السلطة السياسية تشكّل مصدراً لتوتر القاص وقلقه وخاصـــة عـــندما يكـــون القاص نديماً في بلاط السلطان أو عندما يحضر من فضـــائه المفـــتوح في الطريق إلى فضاء الخاصة (قصر الخليفة) أو السلطان. ومصدر التوتر يصدر عن أنّ هذا القاص سيفقد طلاقته وسيصاب بحبسه لغوية عـــندما لا يحـــوز على رضا المتلقي الخاص (الخليفة). فابن المغازلي يُوصف بأنـــه " لا يـــدع حكاية أعرابي وتركي ومكي ونجدي ونبطي وزنجي وسندي وخادم إلا حكاها، ويخلط ذلك بنوادر تضحك الثكول، وتصبي الحليم"[1]. وكان يقص نوادره على الطريق، ولذا عندما أحضره خادم الخليفة، بعد أن طلب منه نصـــف الجائـــزة، إلى الخليفة المعتضد كي يرى بنفسه حكايته، ويسمع نوادره يشـــرط عليه المعتضد شرطاً وهو " إن أضحكه فسيجيزه بخمسمئة درهم، وإن لـــم يضـــحكه فسيضـــربه على قفاه بالجراب عشر صفعات. وعندما أخذ ابن المغازلي في النوادر والحكايات والنفاسة والعيارة فلم يدعْ " حكاية أعرابي ولا نحـــوي ولا مخنـــث ولا قاضٍ ولا زطي ولا نبطي ولا سندي ولا زنجي ولا خادم ولا تركي ولا شطارة ولا عيارة، ولا نادرة ولا حكاية إلا أحضرها فكان نصـــيبه الصفع ولم يشفع له سوى مشاركة خادم المعتضد له في الجائزة. فكان نصيب كل واحد منهما خمس صفعات وخمسمئة درهم يشتركان فيها[2].

ولم يتوقف الفقهاء عن إصدار فتاواهم حول القص والأداءات التمثيلية المصـــاحبة له. وفـــي حيـــن لم تحوِ كتب الفقه والحسبة أي فتوى تحرم قراءة المقامـــات مـــنذ نشـــأتها حـــتى القـــرن الثامن للهجرة فإننا نُفجأ بفتوى غريبة

---

[1] انظر الحكاية في: المسعودي، مروج الذهب، ج٤، ص٢٦٨.

[2] مروج الذهب، ج٤، ص٢٦٩.

مصدرها الغرب الإسلامي تمنع قراءة المقامات بالمسجد! فقد أورد الونشريسي (ت٩١٤هـ) فتوى ابن لُبابة (ت٣٣٠هـ) وأصحابه " بمنع حلب الأنعام بفناء المسجد لتزبيلها وضرر غبارها بالمسجد. وأجاز الشيوخ قراءة الحساب بالمسجد إذا لم يلوث، وإعراب الأشعار الستة بخلاف قراءة المقامات لما فيها من الكذب والفحش! وكان ابن البر إمام الجامع الأعظم بتونس لا يرويها إلا بالدويرة إذ ليس للدويرة حكم الجامع! "[١]

وتحيلنا فتوى ابن لبابة إلى طائفة من الأمور المستنبطة هي:

- أن المقامات كانت تُروى في ذلك الوقت في المسجد وهو مكان ديني مقدس.
- أنَّ هناك تحولاً في النظرة إلى المقامات أحالتها إلى أخبار كاذبة فاحشة، أي أنها أصبحت تهدّد منظومة القيم في مجتمع الغرب الإسلامي، والنظر إليها على أنها أخبار كاذبة يعني تجريدها من الخيال والإبداع والمحاكاة الخلاقة، وجعلها نقيض الصدق!

ولكني أحسب أن هذه النظرة القاصرة كان مصدرها بعض الفقهاء والوعاظ الذين خشوا من كل ما من شأنه تغيير منظورهم الثقافي واختراقه. ونجد في مقابل هذه النظرة القاصرة نظرة أخرى منفتحة على التراث المقامي. إذ شكّلت شروح مقامات الحريري جانباً هاماً من التراث النقدي المغربي والأندلسي[٢]. ولم يحتفِ الأدب الرسمي فقط بالمقامات فقد احتفى بها أيضاً الأدب الشعبي، أي الثقافة المهمشة المسكوت عنها. ونجد هذا الخبر الطريف عند ابن ظافر الأزدي (ت٦١٣هـ) عن محاكاة المقامات الحريرية، والمحاكي هنا، رجل زجلي إذ يقول الأزدي: " كان بمصر رجل زجلي كثير الوسخ، قذر الجلد والثوب لا تكاد تفارقه قفة فيها كراريس يعرف بالمفشراتي، ويلقب أديب

---

[١] الونشريسي، المعيار المعرب والجامع المقرب عن فتاوي علماء إفريقية والأندلس، خرّجه جماعة من الفقهاء بإشراف محمد حجي، ط١، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ١٩٨١، ج١، ص٢٤.

[٢] شروح الشّريشي على سبيل المثال.

القفـــة. وكان يصنع مقامات مضحكة فيها غرائب وعجائب، يزعم أنه يضاهي بهـــا مقامـــات الحريري. وكان يقول: أنا موازنه في كل شيء حتى في اسمه ولقبه. هو أبو القاسم محمد وأنا أبو القاسم محمد، وهو ابن علي وأنا ابن علي، وهـــو الحريري وأنا الحريري، وهو البصري وأنا المصري. ويجعل هذا من أوضح البراهين وأقوى الأدلة على مساواته في كل قصيدة "[1].

وأمّا عن ألف ليلة وليلة فإنه باستثناء تعليق ابن النديم والتوحيدي اللذين أشـــرنا إلـــيها[2] عـــن كتاب هزار أفسانه فإننا لا نقع على نص فقهي سلطوي سواء من السلطة الدينية أو السياسية أو النقدية يهاجم نص الليالي لخروجه لما فـــيه من جنس أو لخروجه عن الأخلاق المتعارف عليها أو حتى لاقترابه من الدائـــرة المســـكوت عـــنها مـــن ســـفاح المحارم. وربّما يعود ذلك إلى تحوّل " الارتـــباط التأويلـــي بين حكايات الليالي والجنس تحديداً إلى نوع من التسلية النوعـــية عند البعض، ونوع من العظة والعبرة عند البعض الآخر، ونوع من التمثـــيل الرمزي عند الأخير"[3]. وقد دلّنا نص المقري السابق ذكره إلى احتفاء العامة بنص ألف ليلة وليلة إذ جرت عندهم مجرى الحكايات المشهورة الذائعة الصيت[4].

وأمّـــا فـــيما يتصـــل بالســـيرة الشـــعبية فقـــد أصدر أحمد بن حنبل (ت ٢٤١هـــ) فتواه الشهيرة "ثلاثة لا أصل لها: السير والملاحم والمغازي"[5].

---

(1) علي بن ظافر الأزدي، بدائع البدائه، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، ط١، مكتبة الأنجلو مصرية، ١٩٧٠، ص٣٩.

(2) انظر: الفصل الأول، ص٤١ وما بعدها، تشكّلات ألف ليلة وليلة، مسرّد تاريخي.

(3) جابـــر عصفور، تحوّلات الليالي، جريدة الحياة، لندن، عدد ١٢٤٥٧، ٧ نيسان ١٩٩٧، ص١٣.

(4) انظر: نفح الطيب، ج٢، ص٢٩٠.

(5) جـــلال الدين السيوطي، الإتقان في علوم القرآن، ط١، دار الكتب العلمية، بيروت، ج٢، ص١٧٨.

وسنجد مثل هذه الفتوى عند ابن كثير (ت٧٧٤هـ) في تعليقه على أحاديث البطّال[١].

كما أن الونشريسي الذي سبق أن تحدثنا عن الفتوى التي أوردها في كتابه عن المقامات يورد فتوى ابن قداح عن كتب الخرافات والشعوذة "إذ سُئِلَ بعضهم عن كتب السخفاء والتواريخ المعلوم كذبها كتاريخ عنترة ودلهمَة والهجر والشعر ... ونحو ذلك، هل يجوز بيعها أم لا؟ فأجاب لا يجوز بيعها ولا النظرِ فيها. وأخبر الشيخ أبو الحسن البطرني أنه حضر حلقة فتوى ابن قداح. فسُئِلَ عمن يسمع حديث عنترة هل تجوز إمامته؟ فقال: لا تجوز إمامته ولا شهادته. وكذلك حديث دلهمة لأنّهما كذب ومستحل الكذب كاذب. وكذلك كتب الأحكام للمنجمين، وكتب العزائم بما لا يعرف من الكلام"[٢]. والجامع بين هذه الفتاوى الثلاث هو وصف السير بالكذب والاختلاق والافتراء؛ أي أنها تعني الأباطيل التي لا أصل لها. وبذلك تتساوى مع كتب الشعبذة والدجل والتنجيم. وهو حكم قيمة لا يختلف عن الحكم الذي أصدره ابن لُبابة بشأن المقامات.

وفي حين حاول النص الفقهي إقصاء السيرة الشعبية من مفهوم النص فإن النص الإبداعي احتفى بالسيرة احتفاءً كبيراً. فقد ولع الأندلسيون بقصة عنترة ومغامراته. وكان القصاص يستخدمونها وسيلة لكسب المعاش، ولذلك التمس عمر الزجّال المالقي في مقامته (الساسانية) عن شيخه أبي النصال أن

---

[١] رأي ابن كثير عن أحاديث البطّال في البداية والنهاية، ج٩، ص٢٣٢، والبطّال هو أبو محمد عبدالله البطّال (ت١٢٢هـ) قائد شجاع من أمراء الحرب الشاميين في زمن بني أمية. وكان على طلائع مسلمة بن عبد الملك بن مروان في غزواته. قال عنه الذهبي: "كذب عليه جهلة القصاص وحكوا عنه من الخرافات ما لا يليق" واستشهد في معركة مع الروم. الأعلام، مجلد ٤، ص٧٤.

[٢] الونشريسي، المعيار المعرب، ج٦، ص٧٠.

يجيـــزه رواية "خرافات عنتر"، وغيرهما من المحفوظات التي تصلح للتكسب فيقول له مخاطباً[1]:

ألا فـــأجـــزنـــي يا إمـــامُ بكلّ مـــا رويت لمـــدغلّيـــس أو لابـــن قُزمـــان

ولا تنسَ للدّبـــاغِ نظمـــاً عرفتَـــه فإنكّمـــا فـــي ذلـــك النظـــم سيّـــان

ومزدوجاتٍ ينسبـــون نظامهـــا إلى ابـــن شجاعٍ في مديح ابن بطّـــان

وألمم بشيءٍ مـــن خُرافـــاتِ عنتـــر وألمِعْ ببعضٍ من حكايـــات سوســـان

ويبدو أنّ موقف الفقهاء كان متشدداً أكثر حول أداءات القص التمثيلية مـــن الحكايـــة وخـــيال الظـــل. فقد ورد في **ترتيب المدارك** للقاضي عيّاض (ت٥٤٤هـــ) في ترجمته للقاضي أحمد بن بقي بن مخلد أنه: "بينما هو يسير بشرقي قرطبة ومعه جماعة من أصحابه الفقهاء وغيرهم إذ أفضى إلى مجمعة عرس بفضاء بعض الدور، وقد اجتمعوا إلى زمّارين يلهونهم في خلق عظيم، وقـــد قـــام وسطهم ماجن، قد أخرج لهم لعبتهم المسماة بعبد الخالق، قد اعتم علـــى قلنسوته، وشبه بلحيته زور بيضاء وافرة، وارتدى، وتوكأ على عصا، وهو يكلمهم بمضاحكه، إذ فجأهم موكب القاضي من حيث لا يشعرون، فقطعوا الزمـــر، وغطـــوا الآلة، وأبلسوا بأجمعهم لا ينطقون وملهيهم قائم وسطهم لا يتنفس بكلمة من خوف القاضي، فلم يستنكر القاضي هيئته ومقامه وسطهم أنه قاصٍ يعظهم، أو تداهى في أمرهم، فسلم عليهم وعلى جماعتهم وقال: " أحـــسنت أيها الشيخ بوعظك هذه الجماعة، آجرك الله وشكر فعلك فاستبصر فـــي إرشادهم، واحتسب أجرك على الله، وفقنا الله وإياكم لما يرضيه "، وسلّم عليهم، ومضى لسبيله فلما أبعد عادوا لشأنهم، وجعلوا يدعون له ويثنون عليه. فقال له بعض أصحابه: يبلغ بك حسن الظن بالناس أن تقف على عصابة باطل

[1] صـــلاح جـــرّار. الفـــنون الـــشعبية الإســـلامية وصلتها بالتمثيل، مجلة مؤتة للبحوث والدراسات، مجلد ٩، العدد ١، الأردن، ١٩٩٤، ص١٠٦.

فأحمدت مقام مغويهم، وأمرته بما يزداد به في تضليلهم، وكنت بغير ذلك أولى فيه وفيهم فقال: معاذ الله أن آتي بل أنتم عندي آثمون فإني لم أنكر حالاً ولا رأيت ولا سمعت بأساً، شيخ حسن السمت توسّمت فيه الخير، لم أشك أن الجماعة أحدقت به لابتغاء البر، وأنه يدعوهم إلى الخير ولو علمت الذي تقولونه لكان مني غير ذلك"[1].

وموقف هذا الفقيه، أحمد بن بقي بن مخلد، كان صادراً عن السلطة الدينية في رقابتها لأشكال القص؛ فإذا كان القص دينياً لا يخرج عن محظورات القص فإنّ القاص سيكون موضع ترحيب وعطف من كنف الفقيه. أمّا إذا كان القص خارجاً عن مواصفات القص الديني كما فعل الماجن في هذا الخبر فإنّ أصحابه يوصفون بأنهم "عصابة باطل". وقد تحايل العامة المتجمهرون حول هذا الماجن وتحايل هو نفسه على رقابة السلطة الدينية عندما انتحل سمت القاص الواعظ. وعندما يكون هؤلاء العامة بعيداً عن الرقابة الدينية فسيكون فضاء القص أكثر انفتاحاً، وسيستمتع الجميع بالحكاية التمثيلية "لعبة عبد الخالق".

ولم تخرج فتاوى السلطة السياسية والدينية لخيال الظل عن هذه الرقابة. وربّما كان اشتمال عدد كبير من بابات (خيال الظل) على ألفاظ جنسية وعلى نقد سياسي واجتماعي لأنظمة الحكم ومؤسساته المعرفية ولفقهاء السلطة هو الذي جعل هؤلاء الفقهاء يعدون البابات نوعاً من الكذب الذي يستحق التعزير الشديد[2].

---

[1] القاضي عيّاض بن موسى بن عيّاض السبتي، ترتيب المدارك وتقريب المسالك لمعرفة أعلام مذهب مالك، تحقيق محمد بن تاويت الطنجي، وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية، المغرب، ج٥، ٢٠٦.

[2] وصف الغزالي المخايل "بالمشعبذ" في كتابه (إحياء علوم الدين)، ج٤، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٨٦.

ويبيــن غوســتاف لوبــون العلاقة بين الراوي ومتلقيه عندما وصف مجــالس القص وما يحدث فيها من تماه. إذ يقول نقلاً عن أحد السياح "لينظر الإنسان إلى أبناء الصحراء أولئك حينما يستمعون إلى قصصهم المفضلة، فهو يرى كيف يضطربون وكيف يهدأون، وكيف تلمع عيونهم في وجوههم السمر، وكـيف تتقلــب دعتهم إلى غضب، وبكاؤهم إلى ضحك، وكيف تقف أنفاسهم ويستردونها وكيف يقاسمون الأبطال سراءهم وضراءهم، حقاً إن تلك لروايات وإن الحاضــرين لممــثلون أيضــاً وحقــاً أن الشــعراء في أورويه، مع نفوذ أشعارهم، وسحر بيانهم وجمال وصفهم، لا يؤثرون في نفوس الغربيين الفاترة عشر معشار ما يؤثر به في نفوس سامعيه ذلك القاص الذي هو من الأجلاف. فــإذا ما أحيط ببطل الرواية ارتجف السامعون وصرخوا قائلين: " لا لا! حفظه الله!" وإذا مــا كــان في حومة الوغى محارباً في كتائب أعدائه بسيفه أمسكوا ســيوفهم كأنهم يريدون إنجاده. وإذا ما كاد يذهب فريسة الغدر والخيانة قطبوا وصرخوا قائلين: "لعنة الله على الخائنين! وإذا ما قضى عليه أعداؤه الكثيرون

=وجــاء في الباب السادس من لطائف المنن لعبد الوهاب الشعراني، ج٢، ص١٧٢، "ومما أنعم الله تعالى على شهودي في نفسي إذا ادعت أنها من مريدي القوم الصادقين أنها كاذبة، وإن حكمهــا حكم خلبوص المغاني إذا أخرج في باب الخيال في صفة قاضٍ أو عالم فيسخر الناس به ويضحكون عليه، ولا يسلمون له بذلك، بل يفتون أنه يستحق التعزير الشديد فكذلك نفسي أمثالنا إذا ادعت أنها أعلى ممن هو فوقها من القوم تستحق التعزير الشديد". وقد كان موقــف الســلطة السياسية من خيال الظل متبايناً بين الحظر والاحتفاء؛ فقد احتفى السلطان صــلاح الدين الأيوبي والسلطان العثماني سليم شاه (سليم الأول ٩٢٧هـ/ ١٥٢٠م) بخيال الظــل. انظــر: ابن إياس المصري، بدائع الزهور، ج١، ص١٢٥، في حين حظر السلطان جقمــق العلائي (ت٨٥٧هـ/ ١٤٥٣م) فن المخايلة. فقد ورد في كتاب (التبر المسبوك في ذيــل الســلوك) للسخاوي، المطبعة الأميرية، القاهرة، ١٨٩٦، (ت٩٠٢هـ/ ١٤٩٧م) أنه "فــي شــهر ذي القعــدة مــن سنة ٨٥٥هـ/ ١٤٥١م) وعلى وجه التحديد في يوم الثلاثاء العشــرين مــنه حرق السلطان (جقمق) ما مع أصحاب خيال الظل من الشخوص ونحوها وكتــب عليها قسائم في عدم العودة لفعله" ص٣٥٣. ويبدو أن السخاوي كان مسروراً من إجراء السلطان إذ أنه يعلق على الخبر قائلاً: ونعم الصنيع جوزي به خيراً"، ص٣٥٣.

تــأوهوا، وقالوا: "تغمده الله برحمته وفسح له في دار السلام!". وإذا كان على العكــس فرجع ظافراً منصوراً هتفوا قائلين: "المجد لرب الجند!" ويكون هتافهم وقتما يذكر القاص محاسن الطبيعة، ولا سيما الربيع: "طيب! طيب!" ولا شيء يعــدل الســرور الــذي يبدو على ملامحهم عندما يصف القاص امرأة جميلة، فــتراهم ينصــتون له إنصات من يكاد لبه يطير من الوجد، وإذا ما أتم وصفه قــائلاً: "الحمد لله الذي خلق المرأة" قالوا قول المعجب الشاعر: "الحمد لله الذي خلق المرأة!"[١].

ولــم يخرج دور المتلقي العام للسرد العربي القديم عن التوحُّد العاطفي كمــا عرّفه ياوس (Jauss)، وينشأ هذا التوحد في الغالب نتيجة لإعجاب أولي، وفــي هــذا النمط من التفاعل يضع الجمهور نفسه في موضع البطل، ومن ثمَّ يعــبر عــن نــوع من التضامن مع شخص هو في المعتاد في حالة معاناة"[٢]. ولذا نلاحظ أنَّ شخصية عنترة بن شداد في السيرة الشعبية قد حظيت بتعاطف المتلقيــن واهتمامهم. وقد ذكر أن أحد المتلقين لسيرة عنترة تضايق جداً عندما وقــع عنــترة في أسر الفرس، وتوقف السارد عن إكمال السيرة بانتظار مساء الغد، فتشاجر ذلك المتلقي مع كل من صادفه، واختصم مع زوجته ولم ينم، ولم يستطع التغلب على حزنه وضيقه إلا بالمضي إلى السارد/ الراوي وإيقاظه من غفوتــه، وإغــرائه بالمال كي يخرج عنترة من الأسر. فأخذ القصاص الكتاب وقرأ له سائر السياق، إلى أن خرج عنترة من السجن. فقال له: "أقر الله عينك وأراح بــالك الآن طابــت نفســي، وزالــت همومــي فخذ هذه الدراهم ولك الفضل"[٣]. والتماهي العاطفي مع شخصية عنترة يتضمن بعداً جمالياً بوظيفته

---

[١] غوســتاف لوبــون، حضــارة العرب، ترجمة عادل زعيتر، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، ١٩٧٥، ج٢، ص٣٧٣-٣٧٤.

[٢] روبــرت هولب، نظرية التلقي، ص١٩٦، ترجمة عز الدين اسماعيل، ط١، كتاب النادي الأدبي الثقافي بجدة، ١٤١٥/٣/١هـ، ١٩٩٤/٨/٨ رقم ٩٧.

[٣] موســى سـليمان، الأدب القصصــي عند العرب، دار الكتاب العربي، بيروت، ١٩٥٥، ص٨٨.

الـــتحريرية للمشـــاهد/ المتلقي. وقد يستمر هذا التماهي مع المتلقي مدة طويلة مـــن الزمـــن. إذ يذكر أحد الحكوايتين الدمشقيين "أن شيخاً أمضى من عمره ستين سنة، وهو يسمع سيرة عنترة ولا يملها أبداً!"[1].

وقـــد يـــتحزب المتلقون أثناء سماعهم للسيرة الشعبية بين مؤيد للبطل مناصـــر له وبيـــن مخـــالف. وقد تبلغ بهم الحماسة إلى حد العراك والتراشق بالكراســـي[2]. ويذكـــر أحـــد الباحثيـــن أن الجمهور يتفاعل مع كل بطل من الأبطـــال ســـلباً وإيجاباً. وفي جلوس الناس في المقهى للاستماع إلى الحكواتي مثلاً تراهم يقتسمون المكان ويشكلون صفين: أنصار أبي زيد من جهة وأنصار ديـــاب مـــن جهـــة أخـــرى. وتدفـــع بهـــم الحماسة لأبطالهم إلى حد العراك بالكراســـي[3]. وقد يعود تعصب هؤلاء الرواة إلى تحكم الأنساق الثقافية التي يصـــدرون عـــنها (العرق، الجنس، الذكورة والأنوثة) فنزاع القبائل القحطانية اليمنـــية (العدنانية والقيسية) يبرز في بعض المرويات السيرية فأبوزيد الهلالي من العرب القيسية، ودياب بن غانم من العرب اليمنية (اليمانية)[4].

وقـــد يـــتماهى متلقي السيرة الشعبية مع أحداثها حتى يظن أنها وقائع تاريخـــية حصـــلت وليست تاريخاً متخيلاً. ويذكر فاروق خورشيد " أن سيرة الظاهر بيبرس كانت من أكثر السير تشويقاً عند أبناء حي الجمالية. فهي تكاد تدور في حواري هذه الأحياء، وتكاد أسماء أبطالها تتشابه مع أسماء أبنائها بل

---

[1] نزار الأسود، الحكواتي في دمشق، مجلة المأثورات الشعبية، عدد ١٨، الدوحة، أبريل، ١٩٩٠، ص٥٩.

[2] انظر: منير كيال، معجم بابات خيال الظل، ص١٤.

[3] علي عقلة عرسان، الظواهر المسرحية عند العرب، ص٢٣٨-٢٣٩.

[4] ينضـــاف إلى ذلك أن المتلقين في شمال السودان يتعصبون لأبي زيد الهلالي ولكل أبطال الســـير التـــي تجـــري في عروقهم الدماء السوداء. ويقف الراوي الشعبي في هذه البلدان الإفريقية التي تروي فيها السيرة الهلالية طويلاً عند مولد أبي زيد الهلالي، انظر: Bridget Connelly, Arab Folk. Epic and Identity, P140.

يهمس بعضهم إلى بعض أن الجمالية فيها (بيرجوان) حيث كان اللعين جوان يقيم الكنيسة تحت منزله، لتكون نصراً لأعداء المسلمين" [١].

وقد يتحول المتلقي إلى ممثل مشارك في الأحداث عندما يهب لنجدة البطل لتخليصه من أعدائه. وقدّم الكاتب الروسي فاسيلي دانتشنكو وصفاً لرحلاته في بلاد الشرق يبرز فيه تصوره عن الحكواتية الجوالين فناني الصحراء في موضع يصف السوق في طنجة قائلاً: "البربر الذين قدموا السوق لبيع الأسلحة يعتبرون من هواة سماع الحكايات من مختلف الأنواع، ولتكن القصة ما تكون، فالأمر عندهم سواء. إنهم ينسون قضية التجارة بمجرد ظهور الحكواتي بالقرب منهم، ثم ما يلبثون أن يتجمعوا حوله في دائرة مكتظة، ويقابلون المقاطع الحماسية في الرواية بالتحسر والآهات وصرخات الإعجاب أو حتى بالصراخ أحياناً. وإذا كانت القصة من النوع الهادئ فإنهم يصفقون من وقت لآخر. أما إذا تحول الأمر إلى الغناء فإنهم يستثارون إلى حد كبير قد يصل بهم أحياناً للانخراط في البكاء. وقد شاهدت مرة كيف قفز البعض من أمكنتهم واستلوا البنادق والخناجر للتعبير عن استعدادهم للانطلاق إلى مكان ما والقتال ضد شخص ما. ويتضح بعد ذلك أن الحكواتي، قد وصل إلى ذلك المكان الذي يصف فيه عملية تعذيب الأميرة الحسناء ابنة السلطان الأسطوري من قبل الشياطين والسحرة"[٢].

هـ- المرأة المتلقية:

مثّلت المرأة المتلقية قسماً من متلقي المرويات السردية العربية القديمة. وقد أسند أبوالفرج الأصفهاني بعض أخباره الواردة في الأغاني إلى نساء

---

[١] فاروق خورشيد، الجذور الشعبية للمسرح العربي، المؤسسة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩١، ص١٠٩.

[٢] الكسندرا بوتيتسيفا، ألف عام وعام على المسرح العربي، ص٦٩-٧٠.

وخاصـــة عــندما تكــون الحكايــة في محيط نسائي مغلق[1]. كما أنّ حديث ابـــن الجـــوزي عـــن القصاص وآفاتهم يشمل في عدد من محاوره الكلام عن حضـــور المرأة مجلس القاص. فقد حذَّر هذا الفقيه من حضور المرأة مجالس القاص، وأوجب وجود فاصل بينه وبينها، وذلك للأسباب التالية:

- "بعـــض القصاصين يتزين بالثياب وحسن الحركات فيميل إليه النساء. ومـــتى كـــان الواعظ شاباً متزيناً للنساء في ثيابه وهيئته كثير الأشعار والحـــركات والإشارات. ويحضر مجلسه النساء فيحذر منه وهذا منكر يجب منعه" [2].
- "وبعـــض القصاصين يصافحون النساء ويلبسونهن الخرق، ويقال هذه مـــن بنات الكرسي وكأنهم ما سمعوا رسول الله (صلى الله عليه وسلم) ما صافح امرأة قط" [3].
- "مـــزاحمة الرجال للنساء في المجلس وربّما اختلطوا. وقد روى حمزة عـــن ابـــن شـــوذب عن أبي التياح قال: إمامنا يقص فيجتمع الرجال والنســـاء فـــيرفعون أصواتهم بالدعاء. قال الحسن: إن رفع الأصوات لـــبدعة، وإن مـــد الأيدي بالدعاء لبدعة، وإن اجتماع الرجال والنساء لبدعة" [4].

---

[1] انظر على سبيل المثال، أخبار عمر بن أبي ربيعة في كتاب الأغاني.

[2] ابن الجوزي، كتاب القصاصين والمذكرين، ص١٤٦-١٤٧.

[3] المصدر نفسه، ص١٤٧.

[4] المصدر نفسه، ص١٤٨. ولعلّها مفارقة كبرى أن يشتمل مجلس ابن الجوزي كما وصفه لـــنا ابـــن جبير على المحظورات كلها التي حذر منها في كتابه (القصاص والمذكرين) فقد وصـــف ابـــن جبير مجلساً لهذا العالم قال فيه: 'علا الضجيج وتردد بشقهاته النشيج، وأعلن التائـــبون بالصياح وتساقطوا عليه تساقط الفراش على المصباح كل يلقي ناحيته بيده فيجزها

- "مـــن القصـــاص من يمضي أكثر مجلسه في العشق والمحبة، وإنشاد الغزل الذي يحتوي على وصف المعشوق وجماله، وشكوى ألم الفراق حـــتى إني سمعت بعض القصاص ينشد على المنبر: ألا فاسقني خمراً وقل لي هي الخمر ... ولا تسقني سراً فقد أمكن الجهر. قال وسمعته ينشد:

أعانقهـــا والنفسُ بعد مشوقةٌ إليها وهلْ بعد العناقِ تداني

وألثمُ فاها كي تزولَ صبابتي فيزدادُ ما ألقى من الهيمان

ومعلـــوم أن عامـــة الحاضرين أجلاف بواطنهم محشوة بالهوى ممتلئة بحـــب الصور. ولا تخلو المجالس من النساء المستحسنات. ومثل هذا يحرك مافي النفوس فإن كان القاص شاباً مستحسناً قليل الدين كان الحديث معه" [(١)].

"وأمّـــا القـــول الصادر عن الآخرين عند القاص فمنه استغاثة من يدي الوجـــد. وربما صاحت المرأة كصياح الحامل عند الولادة، وربما رمت إزارها وقامت"[(٢)].

ولا يختلف خطاب ابن الجوزي عن حضور المرأة مجلس القاص عن التصـــوّر الثقافـــي لجسد المرأة. إذ يذكر الجاحظ في (الحيوان)[(٣)] "إنّ المرأة ســـليمة الديـــن والعرض والقلب ما لم تهجس في صدرها الخواطر، ولم تتوهم حـــالات اللـــذة، وتحـــرّك الشهوات فأمّا إذا وقع ذلك، فعزمها أضعف العزم، وعـــزمها على ركوبها الهوى أقوى العزم. فأمّا الأبكار الغريرات فهن إلى أن يؤخـــذن بالقـــراءة في المصحف، ويحتال لهن، حتى يصرفن إلى حال التشييخ

=ويمســـح علـــى رأسه داعياً له، ومنهم من يغشى عليه فيرفع في الأذرع إليه"، رحلة ابن جبير، ص١٨٦.

(١) كتاب القصاص والمذكرين، ص١٦٥.

(٢) المصدر نفسه، ص١٦٧.

(٣) الحيوان، م١، ص٤٦١.

والجبـــن والغـــرارة، وحتى لا يسمعن من أحاديث "باه قليلاً ولا كثيراً أحوج".
وترتـــبط كلمة المرأة عند العرب بالفتنة. وترتكز الفلسفة الإسلامية على بيان سلطة الكيد الأسطورية التي تتمتع بها المرأة وقوتها الجنسية وجاذبيتها الجنسية التـــي يمكـــن أن تحـــدث الفتنة في المجتمع الذي أوجده الله. ولذلك أراد ابن الجوزي أن يحجب المرأة عن هذه المجالس.

وقـــد حضـــرت المرأة بعض الأداءات التمثيلية التي كانت تجري في فضـــاءات مفـــتوحة. ومن أبرزها حضور المرأة الأندلسية[1]. كما حضرت المـــرأة خـــيال الظل. وجاء ذكرها في مقدمة بابة (لعب التمساح) على لسان الحازق[2]:

خيالنـــا هـــذا المليـــح	على الخلايق ينطلـــــي
والحاضرين يتمسخروا	عليه نسائهـــم والرجـــال

وقـــد أورد ألكسندرراســـيت Alexander Russet في كتابه (التاريخ الطبيعـــي لمدينة حلب) حضور النساء العروض الظلية إذ يذكر "النقطة المهمة فـــي مسرحهم، مسرح الدمى القراقوز ما عدا الحالات التي تكون فيها النساء حاضرات، كما في المنازل الخاصة مثلاً، فيحذف القسم المزعج من المسرحية. أمّـــا في المقاهي فإن العرض من الناحية الفاحشة لا حدود له. ولكن القاضي يـــتدخل أحياناً لحماية الأفراد من إدخالهم في العرض، وأن يتعرضوا لسخرية الشعب"[3].

---

(١) انظر: صلاح جرّار، الفنون الشعبية في الأندلس الإسلامية وصلتها بالتمثيل"، ص١٢٧.

(٢) فؤاد حسنين علي، قصصنا الشعبي، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٧٤، ص١٠٥. " وبابة لعب التمســـاح مســـرحية ظلية من القرن السابع عشر للميلاد من تأليف ثلاثة مؤلفين هم الشيخ سعود، والشيخ علي النحلة، وداود المناوي وقد حققها المستشرق الألماني بول كالا".

(3) انظر: Alexander Russet, The Natural History of Aleppo. Vol. 1, P147.

وتمـــتاز بعض مجالس النساء بوظيفة التماهي في القص كما هي الحال فـــي حلقة القوّالة عندما تتوحد المتلقيات مع القص. وكما هي الحال أيضاً في حلقـــات الذكـــر الصــــوفية؛ إذ تـــتفاعل المرأة مع الحلقات، وتتداخل الأجساد والأصــــوات فـــي تواصل روحي. وتشكّل المرأة أيضاً فريقاً غير منظور من حلقـــات الذكر التي يعقدها شيوخ الصوفية وتتبع النساء هذه الحلقات ويتفاعلن ويـــتأثرن بمـــا يجري في الحلقة من منافذ وأماكن خاصة[١]. ونقع في مسرح الفصــــول الضـــاحكة النسائي على أنموذج للمحاكاة الساخرة Parody يتم فيه قلب الأدوار الجنسية لانتهاكها.

و- الفضاء التصويري والتلقي:

شـــكّل فضـــاء الصورة البصرية جانباً هاماً من تلقي الأنواع السردية الكـــبرى فـــي الـــثقافة العربـــية الإسلامية. وتجاوز التلقي الخطابين المحكي والمكتوب ليجعلنا أمام فضاء "تصويري" يشترك مع هذين الخطابين في التبليغ، ولكنه ينفصل عنهما في ماهية التبليغ ذاته وطرائقه[٢]. ولا يمكن فصل فضاء الصـــورة البصرية عن وضعية التمثيل بالرسم عند الرؤية العالمة الدينية. إذ حرمـــت بعض الفتاوى الرسم الذي يمثل شخوصاً، وخاصة عندما تكون تماثيل مجســـدة[٣]. ولكـــن علـــى الرغم من هذا الموقف فإنّ الفنان المسلم صوّر في

---

[١] علي عقلة عرسان، المسرح العربي بين الأصالة والتأصيل، مجلة الوحدة، السنة الثامنة، العدد ٩٤، يوليو ١٩٩٢، ص ٥٦.

[٢] محمـــد الماكـــري، الشـــكل والخطاب، مدخل لتحليل ظاهراتي، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ١٩٩١، ص١٠٦.

[٣] اخـــتلف الفقهـــاء والعلماء حول موضوع التصوير، واختلافهم متأت من اختلاف تأويل الـــنص الدينـــي (القـــرآن والحديـــث الشريف). فقد وردت مجموعة من الأحاديث النبوية الشـــريفة منســـوبة لابـــن عـــبّاس تتضمن مواقف مختلفة من التصوير تتراوح بين الإباحة والتحريم، انظر: مادة صور، المعجم المفهرس لألفاظ الحديث النبوي.

مخطوطاته روايات العشق والخيانة، وكيد النساء ومكائدهن، وحكايات الفرسان، والشُطّار، وسير أرباب الحرب، والفقراء، والدراويش، والصعاليك، والخوارق، والممالك الخرافية[1]. كما تداخلت هذه الرسومات مع المتخيّل الشيعي لبطولات علي بن أبي طالب "إذ تصوّر مخطوطة صُوِّرت في شيراز ١٤٨٠م الإمام علي، كرم الله وجهه، يصرع الغيلان، وتصوّره في مشهد آخر يذبح بسيفه البتار تنيناً شرساً بينما تتصاعد ألسنة الذهب المذهبة والحمراء من سيفه الفتّاك"[2]. ويكثر في الرسومات الخاصة بوصف المعارك الضارية لأبطال ألف ليلة وليلة فصل الرأس عن الجسد أو قسمة الخصم من وسط، والرؤوس محمولة فوق الرماح"[3]. وأحسب أن هذا الفصل كان نوعاً من التحرُّز الذي يبديه الفنان المسلم خوفاً من اتهامه بشبهة الشرك في رسوماته. وقد وظف هذا الفنان لغة الليالي ذات الطابع التشكيلي في ابتداع المنمنمات التي تشبه تعاشيق الوحدات المتداخلة مكونة تراكيب لا نهائية تبرز المنظور الروحي عنده[4].

وارتبطت مقامات الحريري برسومات الفنان الواسطي ومنمنماته. وقد جسّد هذا الفنان الذي كان معاصراً للحريري مغامرات أبي زيد السَّروجي كما جسّد حياة المجتمع البغدادي، "دار الإسلام" كما عبّرت عنها المقامات.

---

[1] مصطفى الرزّاز، الفنان الإسلامي وخيالات ألف ليلة وليلة، مجلة فصول، المجلد ١٣، عدد ٢، صيف ١٩٩٤، (استلهام ألف ليلة وليلة)، ص٢١٨.

[2] المرجع نفسه، ص٢١٩، انظر أيضاً: شوقي عبد الحكيم، موسوعة الفولكلور والأساطير العربية، ص٣١.

[3] المصدر نفسه، ص٢١٨.

[4] عفيف البهنسي، الجمالية الإسلامية في الفن الحديث، ط١، دار الكتاب العربي، دمشق، القاهرة، ١٤١٨هـ/١٩٩٨، ص٦٠.

ووجــوه الشخوص عند الواسطي كما هو الحال في أسلوب مدرسة بغداد "غُفلٌ من التعبير وتبدو وكأنها أقنعة"[1].

وقد ظفرت السير الشعبية بنصيب وافر من تلقي الفنان الشعبي المسلم. وكانــت بعــض السير العربية أكثر حظاً من سواها من السير الأخرى في هذا التلقــي، مــثل ســيرة: عنــترة بن شدّاد، وبني هلال، والزير سالم، والظاهر بيــبرس التي انتشرت على نطاق واسع في مقابل موضوعات ظلت محصورة فــي دوائــر محدودة مثل سيرة الأميرة ذات الهمة، وسيرة سيف بن ذي يزن، وحمزة البهلوان، وعلي الزيبق[2]. ولجأ الفنان الشعبي إلى تمثّل كافة العلامات السيميائية الخاصة بهذه الموضوعات؛ فالسير تميل إلى تضخيم صورة الأبطال للدلالــة علــى أهمــية البطل وتميزه عن سائر العناصر الأخرى في اللوحات الشعبية. والبطل يُمثّل دائماً بوصفه فارساً يمتطي صهوة جواده متحفزاً للقتال، شــاهراً سيفه في وجه الأعداء. كما يوظّف الفنان الشعبي الإيماءات الجسدية. ففــي رســومات سيرة عنترة بن شدّاد يشير البطل بإصبعه نحو الأمام، وكأنه يشــير إلــى الهــدف أو الانطلاق. وتبدو صوره في أحيان أخرى وهو يقطع رأس ثعبان وكأنه يعني أن البطل هو المنتصر دائماً[3].

* * * *

مثّلــت الأنســاق الثقافية للسرد العربي القديم جانبا من التلقي لا يمكن إغفالــه لارتــباطه بالســلطة الدينــية والسياســية، ولإرتباطه كذلك بالتراتبية الاجتماعــية (تلقــي العامــة / تلقــي الخاصــة). وقد اهتمت السلطة الدينية

---

[1] انظــر: ثــروت عكاشة، فن الواسطي من خلال مقامات الحريري، أثر إسلامي مصور، دار المعارف، القاهرة، ص٩.

[2] أكــرم قانصــو، التصــوير الشعبي العربي، عالم المعرفة، جمادى الآخرة، ١٤١٦هــ، نوفمبر تشرين ثان، ١٩٩٥. (٢٠٣) ص٧١-٧٦

[3] المصدر نفسه، ص١١٩.

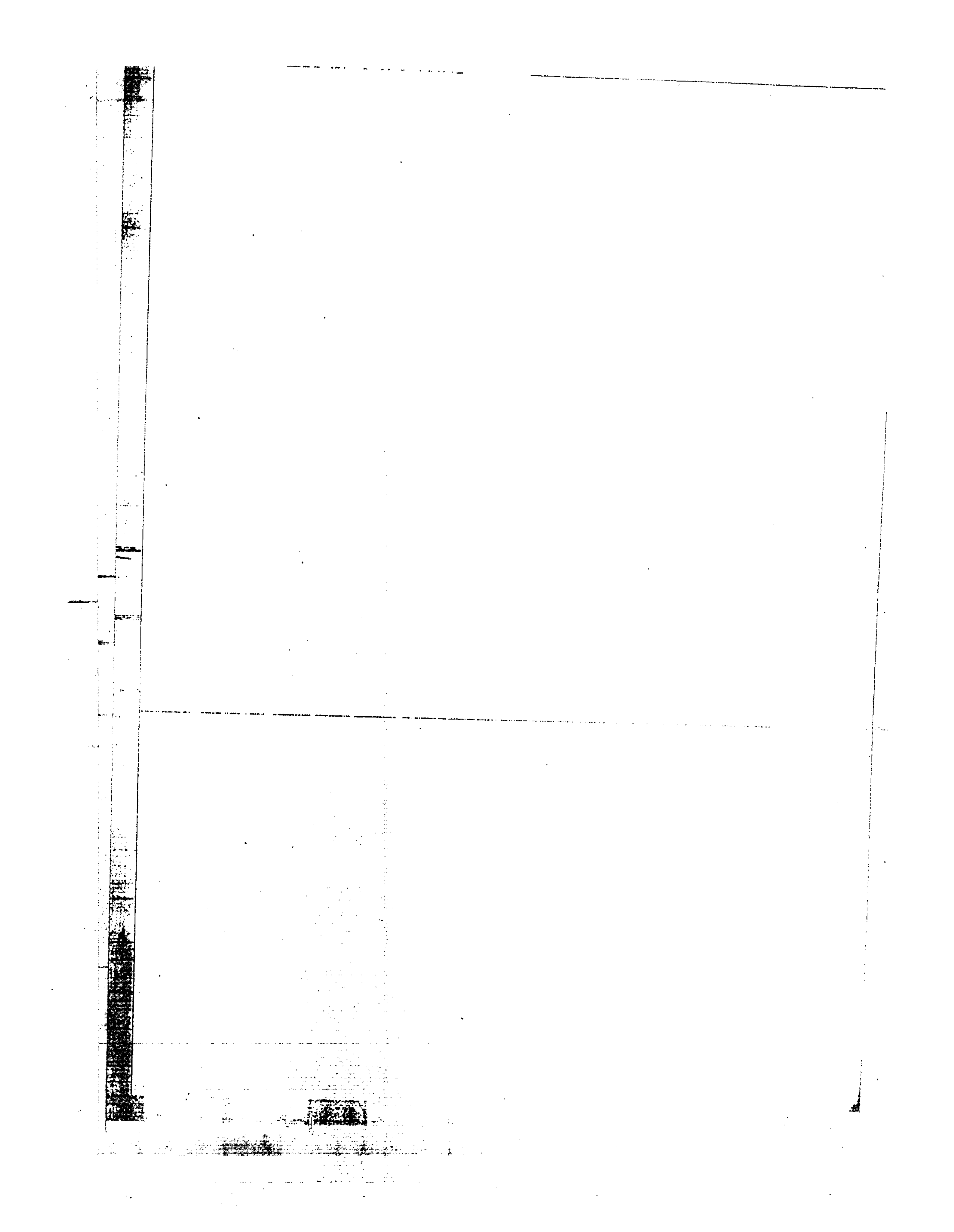
والسياسية بالقاص الذي ينضوي في خطابها ويتبنى ثقافتها العالمة أمّا من يخرج على هذا الخطاب وتلك الثقافة فسيكون مصيره الإقصاء والتهميش. وعلى الرغم من ذلك كله عرفت بلاغة المقموعين (الثقافة المهمشة) أنماطاً مراوغة من القص الذي تحايل على الثقافة العامة. ونمثل لهذه الأنماط المراوغة بالتمثيلات الرمزية والشعبية وبلاغة المفارقة. وتنوّعت أداءات القص وتلقيه ولا سيّما التلقي الشفاهي مما يؤشر على احتفاء كبير بالأنواع السردية القصصية عند المتلقي العام.

الباب الثاني

آفاق تلقي الموروث السّردي في النقد العربي بين القديم والحديث

الفصل الأول

آفاق تلقي الموروث السّردي في النقد العربي القديم



الفصل الأول

آفاق تلقي الموروث السردي في النقد العربي القديم

يـتألف هـذا الفصـل من أربعة محاور تقدّم إطاراً متكاملاً لبيان تلقي السرد العربي القديم في الموروثين النقدي والبلاغي، وهي:

أولاً: مواقف النقاد العرب القدامى من الخيال والعجيب والغريب.

ثانياً: الدراسات الإعجازية والقصص القرآني.

ثالثاً: النقاد القدامى وأنماط التلقي.

رابعاً: شروح المقامات.

-أولاً: مواقف النقاد والمؤلفين العرب القدامى من الخيال والعجيب والغريب:

يتضـمن هـذا الفصـل بيان مواقف النقاد العرب القدامى من الخيال والعجيب والغريب لبيان المؤتلف والمختلف في تلقيهم للأنواع السردية القديمة. وتأسيسـاً على هذا فإنّنا سنتحدث عن الخيال في حدود علاقته بهذه الأنواع من خلال التنظير النقدي لها أمّا التفصيلات الكثيرة الخاصة "بالخيال" و"التخيُّل" في الـثقافة العربـية الإسـلامية فلذلـك مظانـه الخاصة التي سنحيل عليها في مواضعها.

تنحصـر الدلالـة المعجمية العربيّة القديمة لكلمة "الخيال" في الشكل، والهيئة، والظل والطيف، أو الصورة التي تتمثّل لنا في النوم، أو أحلام اليقظة، أو فـي لحظات التأمل، عندما نفكر في شيء أو في شخص؛ أي أن هذه الدلالة المعجمـية لا تشير إلى تلقي صور المحسوسات وإعادة تشكيلها بعد غيابها عن الحـس . " فالخَـيَال والخَيَالة :ما تشبَّه لك في اليَقَظة والحُلم من صورة؛ قال الشاعر:

فلَسْتُ بنازلٍ إلاّ ألمّتْ ... برَحْلي أو خَيَالَتُها الكذُوب

والخَيال والخَيالة: الشخص والطَّيف. ورأيت خَياله وخَيالته أي شخصه وطَلْعـته مـن ذلك. والخيَال لكل شيء تراه كالظّل، وكذلك خَيال الإنسان في

المـــرآة، وخَـــياله في المنام صورة تِمثاله، وربّما مرّ بك الشيء شبه الظل فهو خَيال. يُقال تخيّل لي خَيالُه"[1].

وتقـــدّم لنا المعاجم العربيّة القديمة مادة لغوية أخرى هامة هي "التخيّل" التـــي ترادف لغوياً التوهُّم والتمثُّل. " فتخيّل الشيء: تشبّه وتخيّل له أنه كذا أي تشـــبّه وتخـــايل، يقـــال: تخيّلته فتخيّل لي كما تقول تَصوَّرته فتَصوّر، وتبيّنته فتبيّـــن، وتَحققته فتَحقّق، " وتوهّم الشيء: تخيّله وتمثّله، كان في الوجود أو لم يكـــن. وقـــال: توهّمت الشيء، وتفرّسته، وتوسمته، وتبيّنته بمعنى واحد؛ قال زُهير في معنى التوهُّم:

فَلأياً عَرَفْتُ الدّارَ بَعْد توهُّمِ"[2]

وقـــد عدّ جابر عصفور هذه الكلمة المقابل الدقيق لكلمة imagination التـــي تدل على عملية التأليف بين الصور وإعادة تشكيلها[3]. وسنجد حضوراً لهذه الكلمة عند شُرّاح أرسطو من الفلاسفة المسلمين كما سنبين بعد قليل.

وقـــد وضـــع الفلاسفة النقاد المسلمون من شُرّاح أرسطو "الشعر" في مقابلة مع "القص"، وذلك في حديثهم عن المحاكاة الشعرية، والفرق بين الشعر والخـــيال. ومثَّلـــت (كليلة ودمنة) الأنموذج السّردي المفضل عند هؤلاء النقاد لبيان هذا المقابلة.

وعـــرّف ابـــن سينا (ت٤٢٨هـــ) الفكرة الأرسطية حول "الواقعي" و "المحـــتمل" فـــي الشعر والعلاقة بين الشعر والتاريخ. وفي سياق ذلك ضرب مـــثالاً بكلـــيلة ودمـــنة التي جعلها في مقابلة مع الشعر. إذ يقول: " واعلم أنّ

---

(١) اللسان، مادة (خيل).

(٢) المصـــدر نفســـه، مـــادة (خيل) و (وهم). هذا عجز بيت لزهير بن أبي سلمى وصدره: وقَفْـــتُ بها من بَعدِ عشرينَ حِجّةً. شرح القصائد العشر للتبريزي، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، ط١، مطبعة المدني، القاهرة، ١٣٨٢هـ/١٩٦٢، ص١٣٩.

(٣)جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ط٣، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ١٩٩٢، ص١٥.

المحاكـــاة التي تكون بالأمثال والقصص ليس هو من الشعر بشيء، بل الشعر إنّمـــا يـــتعرّض لمـــا يكـــون ممكـــناً في الأمور وجوده أو لما وُجِدَ ودخل في الضـــرورة. وإنّمـــا يكون ذلك لو كان الفرق بين الخرافات والمحاكيات الوزن فقـــط، ولـــيس كذلك، بل يحتاج إلى أن يكون الكلام مُسدَّداً نحو أمر وُجِدَ أو لم يوجـــد، ولـــيس الفرق بين كتابين موزونين لهم: أحدهما فيه شعر، والآخر فيه مـــثل مـــا فـــي (كليلة ودمنة) وليس بشعر بسبب الوزن فقط حتى ولو لم يكن يشاكل كليلة ودمنة وزن، صار ناقصاً لا يفعل فعله، بل هو يفعل فعله من إفادة الآراء التـــي هي نتائج وتجارب أحوال تنسب إلى أمور ليس لها وجود وإن لم يُوزن. وذلك لأنّ الشعر إنّما المراد فيه التخييل لا إفادة الآراء، فإن فات الوزن نقص التخييل. وأمّا الآخر لغرض فيه إفادة نتيجة التجربة" [1].

ويفـــيد الشـــعر وفقاً لتصوّر ابن سينا التخييل الذي يعتمد على محاكاة أمـــور موجـــودة بالضرورة أو ممكنة الوجود في حين تفتقد الأمثال والقصص هـــذا النوع من التخييل لأنها تقوم على عالم مُختلَق أو ليس له وجود قط، كما أنهـــا لا تـــتعدى إفادة نتائج وتجارب وأحوال أي (حكاية وعظية ذات مغزى). وذلـــك يفقدها الطابع التخييلي الذي يتميز به الشعر. كما أنّ ابن سينا ينظر إلى (كلـــيلة ودمنة) بوصفها "أحوالاً عارضة" ؛ أي أنّها تتسم بالجزئية وتفتقد الكلية التي تميز الشعر.

وقـــد تـــابع ابـــن رُشد (ت٥٩٥هــ) ما أثاره ابن سينا من حديث عن الممكن والمحتمل في الشعر؛ فوضع كليلة ودمنة في سياق المقارنة بين الشعر والأمـــثال والقصص، يقول ابن رشد:"وظاهر أيضاً مما قيل في مقصد الأقاويل الشـــعرية أنّ المحاكـــاة التـــي تكون بالأمور المخترعة الكاذبة ليست من فعل الشـــاعر، وهـــي التي تُسمّى أمثالاً وقصصاً، مثل ما في كتاب (كليلة ودمنة).

---

[1] أرســـطوطاليس، فـــن الشـــعر، ترجمة وتحقيق عبد الرحمن بدوي، ط١، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٥٣، ص١٨٣.

لكــن الشــاعر إنَّما يتكلم في الأمور الموجودة أو الممكنة الوجود لأنَّ هذه هي التي يُقصد الهرب منها أو طلبها أو مطابقة التشبيه لها على ما قيل في فصول المحاكــاة. وأمّا الذين يعملون الأمثال والقصص فإنّ عملهم غير عمل الشعراء وإن كــانوا قد يعملون تلك الأمثال والأحاديث المخترعة بكلام موزون. وذلك أنّ كلــيهما وإن كانــا يشتركان في الوزن، فأحدهما يتم له العمل الذي يقصده بالخُــرافة، وإن لــم تكــن موزونــة. وهــو التعقُّل الذي يُستفاد من الأحاديث المخترعة، والشاعر لا يحصل له مقصوده على التمام من التخييل إلا بالوزن. فالفــاعل للأمــثال المخــترعة والقصص إنَّما يخترع أشخاصاً ليس لها وجود أصــلاً، ويضــع لهــا أسماء. وأمَّا الشاعر فإنّما يضع أسماء لأشياء موجودة. وربّمــا تكلمــوا في الكليات. ولذلك كانت صناعة الشعر أقرب إلى الفلسفة من صناعة الأمثال"[1].

ويــتفق ابــن رشد مع ابن سينا في كون (المحاكاة الشعرية) ينبغي أن تكــون فــي الأمــور الموجــودة أو الممكنة، ولهذا فإنَّ المحاكاة عندما تقترن بــالأمور المخــترعة الكاذبــة كمــا هو حال كتاب (كليلة ودمنة) فإنها لا تُعد محاكــاة. ونظرة ابن رشد هاته نظرة أخلاقية تحصر فائدة القصص في الوعظ الاعتــباري. والفائدة الوحيدة التي تُستفاد من نظم الأمثال والأحاديث المخترعة بكــلام مــوزون هــي التعقُّل وليس التخييل[2]. وموضوع الشعر عنده ما هو

---

(١) ابــن رشد، تلخيص كتاب أرسطوطاليس في الشعر ومعة جوامع الشعر للفارابي، تحقيق وتعليق سليم سالم، القاهرة، ١٣٩١هـ/١٩٧١م، (الكتاب الثالث والعشرون)، ص٨٩-٩٠.

(٢) يــبدو أنَّ ابــن رشد قد اطلع على محاولات بعض الشعراء الذين حاولوا صياغة "كليلة ودمــنة" شــعراً فهــو يذكر أن أبان بن عبد الحميد بن لاحق قد صاغ "كليلة ودمنة" شعراً للبرامكة، ثم حاكاه في ذلك شعراء آخرون منهم علي بن داود وبشر بن المعتمر ولم يصلنا مــن هــذه الآثــار إلا نحو سبعين بيتاً من نظم أبان بن عبد الحميد نقلها الصولي في كتاب الأوراق: انظــر كتاب الأوراق، تحقيق هيورث دن. مطبعة الصاوي، القاهرة، ١٩٣٦، ولم

موجــود وحقيقي أو ما يقدر وجوده؛ أي أن له سنداً في الواقع والحقيقة. ولهذا فـــإنّ كـــلاً من ابن سينا وابن رُشد يُقصي ما هو مخترع أو ما ليس له وجود حقيقي عن موضوع "المحاكاة الشعرية".

وأورد حـــازم القرطاجنـــي (ت ٦٨٤هـــ) أمثال كليلة ودمنة، كما فعل قـــبله كـــل مـــن ابـــن ســـينا وابن رُشد، في سياق حديثه عن الشعر اليوناني وأغراضـــه. واللافت أنّ حازماً يقيس هذه الأغراض اعتماداً على فنون القول

يتهيـــب ابن رشد كتاب (فن الشعر) لأرسطو كما فعل الفارابي وابن سينا؛ فقد حاول تطبيق القوانيـــن الأرســـطية على الأدب العربي وخاصة الشعر. وكان له وقوف كذلك عند بعض النواحي السردية منها تعريفه الخرافة "بالقول الخرافي" و "المحاكاة"، "فالمحاكاة البسيطة هي التي يستعمل فيها أحد نوعي التخييل، أعني النوع الذي يسمى الإدارة، أو النوع الذي يسمى الاســـتدلال، وأمّـــا المحاكاة المركبة فهي التي يستعمل فيها= = الصنفان جميعاً". انظر: فن الشعر، ص٢١٦، وأشار كذلك إلى القصة القرآنية في حديثه عن الأقاويل المديحـــية إذ يقـــول: " يجـــب أن يكون فيها ضد الأمرين، وذلك يكون إذا انتقل من محاكاة الفضـــائل إلى محاكاة الشقاوة ورداءة البخت النازلة بالأفاضل، أو انتقل من هذه إلى محاكاة أهل الفضائل"، تلخيص كتاب أرسطوطاليس، ص١٠٠.

وأشـــار ابـــن رُشد أيضا إلى القصص الشعري، وأشار إلى أن محاكاة هذا القصص للتاريخ قلـــيلة فـــي لســـان العرب" فالأشعار القصصية سبيلها في الأجزاء التي هي المبدأ والوسط والنهاية سبيل أجزاء صناعة المديح. وكذلك في المحاكاة. إلا أن المحاكاة ليس تكون للأفعال فيها، وإنمّا تكون للأزمنة الواقعة فيها تلك الأفعال. وذلك أنه إنما يحاكى في هذه كيف كانت أحـــوال المتقدّم مع أحوال المتأخّر، وكذلك تنقّل الدول والممالك والأيام، ومحاكاة هذه النوع مـــن الوجـــود قلـــيل في لسان العرب وهو كثير في الكتب الشرعية". ويشير ابن رُشد إلى هومـــيروس الـــذي أسماه أوميروش. تلخيص كتاب أرسطوطاليس، ص١٥٤. وكانت لابن رُشد وقفة عند القصص الشعري عندما تحدّث عن قصيدة امرئ القيس:

سَمَوْتُ إليْهَا بَعد مَا نَامَ أهلُهَا سُمُوّ حَبَابِ الماءِ حالاً على حَالِ

تلخـــيص كـــتاب أرسطوطاليس، ص١٢٤. هذا بيت من قصيدة لامرئ القيس، ديوان امرئ القيس، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، ط٣، دار المعارف، د.ت.ن. ص٣١.

العربـــي. إذ يقول: "فإنَّ الحكيم أرسطوطاليس، وإن كان أعتنى بالشعر بحسب مذاهـــب اليونانـــية فـــيه، ونبّه على عظيم منفعته، وتكلّم في قوانين عنه. فإنَّ أشـــعار اليونانية إنَّما كانت أغراضاً محدودة في أوزان مخصوصة. ومدار جلّ أشـــعارهم على خرافات كانوا يضعونها، يفرضون فيها وجود أشياء وصور لم تقـــع في الوجود. ويجعلون أحاديثها أمثالاً وأمثلة لما وقع في الوجود. وكانت لهم أيضاً أمثال في أشياء موجودة نحواً من أمثال كليلة ودمنة ونحواً مما ذكره الـــنابغة مـــن حديث الحية وصاحبها. وكانت لهم طريقة أيضاً، وهي كثيرة في أشعارهم، يذكرون فيها انتقال أمور الزمان وتصاريفه. وتنقّل الدول وما تجري علـــيه أحـــوال الناس وتؤول إليه. فأمّا غير هذه الطرق فلم يكن لهم فيها كبير تصـــرف، كتشـــبيه الأشـــياء بالأشياء فإنَّ شعر اليونانيين ليس فيه شيء منها، وإنَّما وقع في كلامهم التشبيه في الأفعال لا في ذوات الأفعال"[١].

ويتبيّن من النص السابق أنَّ حازماً صنف كليلة ودمنة. بوصفها أمثالاً مـــتابعاً فـــي ذلـــك ابـــن سينا وابن رُشد اللذين جعلاها ضمن مبحث الأمثال والقصص والأحاديث المخترعة. وهذا يدل أنَّ هؤلاء الفلاسفة النقاد تابعوا نقاد الدراســـات الأدبية والدراسات الإعجازية في حديثهم عن المثل وهو ما سنشير إلـــيه. واللافت للانتباه في هذا النص أنَّ حازماً يخالف ابن سينا وابن رُشد؛ إذ يجعل هذه الأمثال تكتسي لبوساً واقعياً لأنّها تحقّقت في أشياء موجودة مثلها في ذلك مثل ما ذكره النابغة في قصته الشعرية عن حديث الحية وصاحبها. وذكر حـــازم في موضع آخر قصيدة الأعشى عن السموأل بوصفها أنموذجاً للمحاكاة الـــتامة في الوصف، ويعني بها "استقصاء الأجزاء التي بموالاتها يكمل تخييل الشـــيء الموصـــوف. وفـــي الحكمة استقصاء أركان العبارة عن جملة أجزاء

---

[١] منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب بلخوجة، ط٣، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ١٩٨٦، ص٦٨-٦٩.

المعنى الذي جُعِلَ مثالاً لكيفيات مجاري الأمور والأحوال، ولا تستمر عليه أمور الأزمنة والدهور. وفي التاريخ استقصاء أجزاء الخبر المحاكي وموالاتها على حد ما انتظمت عليه حال وقوعها"(١).

أمّا المتصوّفة فقد منحوا الخيال أسمى ما يمكن أن يناله من قداسة وتقدير طوال عصور الفكر العربي. "فالخيال عندهم يساعد في الكشف عن نوع مهم من المعرفة، وينير الطريق لإدراك نوع طائفة من الحقائق المتعالية التي لا يصل إليها العقل الصارم للفيلسوف، ولا يقترب منها ذهن الرجل العادي المنصرف إلى الظواهر والأعراض الزائلة والطارئة"(٢). ولولا الخيال لما أمر النبي (صلى الله عليه وسلم) أحداً "بأن يعبد الله كأنه يراه، ذلك أنّ

---

(١) منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص١٠٥ "وقف حازم القرطاجني وقفات عدة في المنهاج، عند "التعجيب" و"الاستغراب"، "فالتعجيب" يكون باستبداع ما يثيره الشاعر من لطائف الكلام التي يقل التهدي إلى مثلها. فورودها مستندر مستطرف لذلك: كالتهدي إلى ما يقل التهدي إليه من سبب للشيء تخفى سببيته أو غاية له أو شاهد عليه، أو شبه له وكالجمع بين مفترقين من جهة لطيفة قد انتسب بها أحدهما إلى الآخر وغير ذلك من الوجوه التي من شأن النفس أن تستغربها"، (المنهاج، ص٩٠)، "وللمحاكاة انقسام بحسب تنوّعها إلى المألوف والمستغرب ومقابلة بعضها ببعض فيحصل عن ذلك ستة أقسام: ١- محاكاة حالة معتادة ٢- ومحاكاة حالة مستغربة ٣- ومحاكاة معتاد بمعتاد ٤- ومستغرب بمستغرب ٥- ومعتاد بمستغرب ٦- ومستغرب بمعتاد. =ومحاكاة الأحوال المستغربة إما أن يقصد بها أنها من النفوس إلى الاستغراب أو الاعتبار فقط وإما أن يقصد حملها على طلب الشيء وفعله أو التخلي عن ذلك مع ما نجده من الاستغراب"، (المنهاج، ص٩٥-٩٦). ووفقاً لهذا الفهم لن يخرج تصوّر حازم القرطاجني لكليلة ودمنة عن معنى الاستغراب فقط وليس التعجب.

(٢) جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي البلاغي، ص٤٨.

رؤيــة الله بعين البصر مستحيلة، ولكنها ليست مستحيلة بعين الخيال"[1]. وعلى الرغم من هذه النظرة المنفتحة للخيال إلا أن المتصوفة اشتغلوا بالتنظير للخيال ووظائفه متجاهلين الأنواع السردية (القصصية).

أمّــا المعــتزلة فقد مثّلوا النزعة العقلانية الصارمة التي التقت مع أهل الســنة والأشاعرة. فاليقين مرتبط بالعقل أولاً وأخيراً عند المعتزلة وبالشرع ثم العقــل عند أهل السنة والأشاعرة. وكلاهما متلازمان لأنّ العقل لن يهتدي إلا بالشرع، والشرع "لن يتبيّن إلا بالعقل"[2]. ولهذا نظر ابن حزم الفقيه الظاهري (ت٤٥٦هــ) إلــى الخــيال نظرة قائمة على الحذر والاتهام. ففي حديثه عن الحــس والعقل والظن والتخيّل بوصفها قوى من قوى النفس يقول: " وليس في القــوى التــي ذكــرنا شيء يوثق به أبداً على كل حال غير العقل، ففيه تمييز مدركــات الحواس السليمة والمخذولة بالمرض وشبهه وأمّا التخيّل فقد يسمعك صوتاً حيث لا صوت، ويريك شخصاً ولا شخص، قال تعالى: ﴿ يُخَيَّلُ إليه من سِحرِهِم أنّها تَسعى﴾ [طه: ٦٦] فأخبر تعالى بكذب التخيّل والعقل صادق أبداً. وقال تعالى ذاماً لمن أعرض عن استعمال عقله ﴿ وكأيّن مِن آيةٍ في السمواتِ والأرضِ يَمُــرُّون عليها وهُم عنها مُعرِضُون﴾ [يوسف: ١٠٥] فهذه وصايا الواحــد التــي أتانا بها رسوله وهذه موجبات العقول. فأين المذهب عن الخالق تعالى وعن العقل المؤدي إلى معرفته إلا إلى الشيطان الرجيم والجنون المودي والضــلال المبيــن ... وإلــى العقــل نــرجع في صحة الديانة وصحة العمل الموصــلين إلى فوز الآخرة، والسلامة الأبدية. وما نعرف حقيقة العلم ونخرج

---

[1] ابــن عربــي، الفــتوحات المكية في معرفة الأسرار المالكية والملكية، ط١، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ١٤١٨هـ/١٩٩٨م، ص٣٠٦.

[2] الغزالــي، معــارج القدس في مدارج معرفة النفس، ط٣، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، ١٩٧٨، ص٦٤.

مــن ظلمة الجهل ونصلح تدبير المعاش والعالم والجسد"[١]. ولا يختلف الخيال ووظيفــته عــند النظّام المعتزلي (ت٢٣١هـ) عن منظوره عند ابن حزم. فقد كان النظّام أستاذ الجاحظ يفسر ما يرويه العرب من أخبار وأشعار تتحدث عن عــزيف الجن والغيلان والسعالي على أنّه من قبيل التخييل الذي لا حقيقة له، والــنابع مــن انفــراد العربــي وتوحشه في الفلوات والقفار " ومن انفرد فكر وتوهّــم، واســتوحش وتخيّل، فرأى ما لا يرى، وسمع ما لا يسمع"[٢]. ويروي الجــاحظ عن أستاذه قوله: " وإذا استوحش الإنسان تمثّل له الشيء الصغير في صورة كبير، وارتاب وتفرّق ذهنه، وانتقضت أخلاطه فرأى ما لا يرى، وسمع ما لا يسمع"[٣].

وأورد الجــاحظ (ت٢٥٥هـــ) طائفة من الأخبار العجائبية عن أولاد السـعلاة، وقبـيلة جُــرْهُم (نــتاج ما بين الملائكة وبنات آدم)، وبلقيس، وذي القرنيــن، وتلاقــح الجــن والإنس، والنسناس، وقول المجوس في بدء الخلق وغيرها[٤]. وكان إيراد الجاحظ هذه الروايات على سبيل الإنكار لها والتشكيك فــي صحتها وروايتها؛ فهو ينظر إليها من منظور الخيال المتعقّل. إذ يقول عن أولاد الســعلاة ". وللناس في هذا الضرب ضروب من الدعوى، وعلماء السوء يظهــرون تجوزهــا وتحقيقها، كالذي يدعون من أولاد السعالي من الناس كما ذكــروا عــن عمرو بن يربوع، وكما يروي أبو زيد النحوي عن السعلاة التي

---

(١) التقريب لحد المنطق والمدخل إليه بالألفاظ العامية والأمثلة الفقهية، تحقيق إحسان عبّاس، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، ١٩٥٩، ص١٧٨-١٧٩.

(٢) ابن قتيبة، تأويل مشكل القرآن، تحقيق السيد أحمد صقر وعيسى الحلبي، القاهرة، ١٣٧٣ هـ، ص٨٧.

(٣) كــتاب الحــيوان، تحقــيق عبدالسلام محمد هارون، دار إحياء التراث العربي، المجمع العلمي العربي الإسلامي، بيروت، د.ت، ج٦، ص٢٥٠.

(٤) انظر: المصدر نفسه، ج١، ص١٨٥-١٩٠.

أقامت في بني تميم حتى ولدت فيهم، فلما رأت برقاً يلمع من شق بلاد السعالي، حنت وطارت إليهم، فقال شاعرهم[1]:

رأى بَرقاً فأوْضَعَ فَوْقَ بَكْرٍ فَلاَ بكِ ما أسَالَ وَما أغَامَا

ويقول الجاحظ مُعلّقاً على هذه الرواية " ولم أعِبِ الرِّوَاية، وإنَّما عبت الإيمان بها، والتوكيد لمعانيها، فما أكثر من يروي هذا الضرب على التعجُّب منه، وعلى أن يجعل الرواية [له] سبباً لتعريف الناس حق ذلك من باطله، وأبو زيد وأشباهه مأمونون على الناس، إلا أنَّ كل من لم يكن متكلماً حاذقاً، وكان عند العلماء قدوة وإماماً، فما أقرب إفساده لهم من إفساد المتعمّد لإفسادهم"[2].

وترد لفظة "العجيب" ومشتقاتها بكثرة في كتاب (الحيوان)؛ فالجاحظ لا يكاد يصف حيواناً أو يذكر خاصية من خواصه إلا أسبق ذلك بقوله: " وأعجب، ومن عجيب أمره، وفي الكلب أعجوبة أخرى، وإن أعجب من هذا"[3]. و"العجيب" عند الجاحظ صادر عن محيط إيماني ورؤية عقلانية للأمور؛ فلم يُعرف عنه أنَّه احتفى في مصنفاته بالقصة العجائبية. ولعلَّ رسالة (التربيع والتدوير)، واستهزاءه بما أورده أحمد بن عبد الوهاب من حديث يدلنا على ذلك؛ إذ يقول الجاحظ مخاطباً أحمد بن عبد الوهاب: " خبرني عن الشق، وعن واقواق، وعن النسناس، وعن دوالباي، وعن الكركدن، وعن عنقاء مغرب، وعن الكبريت الأحمر، وعن ثور الله في الأرض؟!"[4]. ولهذا فإنَّ الجاحظ لم يشتغل بالتنظير النقدي للأسطورة والخرافة على غرار ما فعل مع

---

(1) الحيوان، ج١، ص١٨٥-١٨٦.

(2) المصدر نفسه، ج١، ص١٨٦.

(3) انظر: المصدر نفسه، ج١، ص٢١٧، ج٢، ص١٥٨-١٥٩، ج٣، ص١٤٨، ج٧، ص٧٠.

(4) رسائل الجاحظ، الرسائل الأدبية، ط٣، دار ومكتبة الهلال، بيروت، ١٩٩٥، ص٤٥٣.

الخطابة. كما أنّه جعل نص "كليلة ودمنة" يندرج في إطار الإخبار عن الأمثال، ولم يفعل سوى إدراج طائفة من الحكم الواردة في هذا النص[1].

واحتفى الجاحظ في مصنفاته بالقص الشفاهي واستبعد القص المكتوب. والقاص الأنموذجي عنده هو المذكّر الواعظ؛ إذ لم يخفِ إعجابه بهذا النوع من القصـــاص. وحديــثه عن موسى الأسواري (ت ١٥٠هـــ) حديث فيه إعجاب وإكـــبار وانـــبهار إذ يقول عنه: " ومن القصاص موسى الأسواري، وكان من أعاجيـــب الدنـــيا، وكانت فصاحته بالفارسية في وزن فصاحته بالعربية، وكان يجلـــس مجلسه المشهور به، فتقعد العرب عن يمينه والفرس عن يساره، فيقرأ الآيـــة مـــن كـــتاب الله، ويفسرها للعرب بالعربيّة ثم يحوّل وجهه إلى الفرس فيفسرها لهم بالفارسية فلا يُدرى بأي لسان هو أبين"[2].

ولكـــن القـــاص عـــندما يخـــرج عن دائرة القص الديني يصبح محط اســـتهجان الجاحظ واحتقاره. فمن ذلك سخريته من بعض قصاص العامة مثل أبـــي كعب القاص إذ يقول عنه: "وأبوكعب هذا هو الذي كان يقص في مسجد عـــتّاب كل أربعاء فاحتبس عليهم في بعض الأيام وطال انتظارهم له فبينما هم كذلك إذ جاء رسوله فقال: يقول لكم أبو كعب: انصرفوا فإني قد أصبحتُ اليوم مخموراً!"[3].

وجعـــل الجاحظ القصاص في أدنى فئات الناس مع السُؤّال والمساكين الذين "يمدون أعناقهم للجمعة انتظاراً للصدقة، والفائدة في أمور كثيرة وأسباب مشـــهورة"[4]، ولهـــذا يســـتنكر خالد ابن يزيد المكدي، أحد شخصيات بخلاء

---

[1] انظر: الحيوان، ص٩٧-٩٨.

[2] البـــيان والتبييـــن، تحقـــيق وشرح عبدالسلام محمد هارون، دار الفكر للطباعة والنشر، بيروت، د.ت، ج١، ص٣٦٨.

[3] الحيوان، ج٣، ص٢٥.

[4] حجج النبوة، الرسائل، تحقيق عبدالسلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٩٧٩، ج٣، ص٢٤٨.

الجاحظ، أن يكون قد جمع ماله من احتراف القصص. إذ يقول في بداية وصيته لابنه: " إنَّ هذا المال لم أجمعه من القصص والتكدية" ثم يقول في نهاية الوصية: " أنا لو ذهب مالي لجلست قاصاً أو طفت بالآفاق، كما كنت مكدياً!" [١].

ونظر التوحيدي (ت٤١٤هـ) إلى هزّار أفسانة أو ألف ليلة وليلة بوصفها جنساً من الحديث الذي يخلو من أية قيمة اعتبارية أو وعظية فهو لا يؤدي سوى إلى التسلية وتفريج الهموم ". يقول التوحيدي: "ولفرط الحاجة إلى الحديث ما وُضِعَ فيه الباطل، وُخلِطَ بالمُحال، ووُصِلَ بما يعجب ويُضحك ولا يؤول إلى تحصيل وتحقيق مثل، هزار أفسان، وكل ما دخل في جنسه من ضروب الخرافات؛ والحس شديد اللهج بالحادث والمحدث والحديث، لأنه قريب العهد بالكون، وله نصيب من الطرافة"[٢].

وفي المقامة السادسة عشرة من المقامات الحريرية (المقامة المغربية) يقول أبو زيد السَروجي لقوم دعوه للسهر معهم: "إنَّ السهر في الخرافات لمن أعظم الآفات"[٣]، وفي نهاية المقامة الرابعة (الدمياطية) نجد هذا اللقاء بين "التعجُب" و "التعوُذ"، والكلام متعلق بقوم اتصل بهم أبو زيد وخدعهم " فأعجبوا بخرافته ، وتعوّذوا من آفته"[٤]. والحريري الذي أبدع شخصيتي الحارث بن همَّام وأبي زيد السَروجي ينفي عن نفسه صفة الكذب التي ألصقها النقاد العرب القدامى بالخيال الذي لا يطابق الواقع . ويبدو أنَّ الحريري يتنصل من إبداعه أمام سلطة النقاد العقلانيين الذين لم يلتفتوا إلى ازدهار القص العجائبي في

---

(١) البخلاء، تحقيق طه الحاجري، ط٨، دار المعارف، القاهرة، د.ت. ص ٤٩.

(٢) كتاب الإمتاع والمؤانسة، ج١، ص٢٣.

(٣) المقامات الأدبية، ط٣، شركة مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده بمصر، ١٣٦٩هـ/١٩٥٠م، ص١٢٢.

(٤) المصدر نفسه، ص٣٢.

القرنيـن الرابع والخامس للهجرة . يقول الحريري : " وأرجو أن لا أكون في هـذا الهَـذَر الـذي أوْرَدْتُهُ ،والمَوْرِدِ الذي نَوردُتُه كالباحث عن حتفه بِظِلفه، والجـادِعِ مـارِنَ أنفِـهِ بكفّه، فأُلْحقَ بالأخسرينَ أعمالاً، الذين ضلَّ سَعْيُهم في الحـياة الدنـيا ، وهم يَحْسَبُون أنهم يُحسنون صُنعاً. على أنّي وإن أغمَض لي الفَطِنُ الُمتغَابي ، ونَضَحَ عني المحبُ المُحابي، لا أكادُ أخلصُ من غُمْر جاهِلٍ أو ذي غمْـرٍ مـتُجاهِلٍ يضعُ مني لهذا الوضع، ويُندد بأنَّه من مَناهي الشَّرع . ومـن نَقَـدَ الأشـياء بَعين المَعْقُول ، وأنْعَمَ النَّظَرَ في مباني الأُصُولِ نَظَمَ هذه المقامـات فـي سِـلْكِ الإفـادات . وسَلَكَ مَسْلكَ الموضُوعات عن العَجْماواتِ والجمَادات. ولم يُسْمع بمن نَبا سَمْعُهُ عن تِلْكَ الحكايات أو أثَّم رُواتها في وَقْت مـن الأوقات. ثم إذا كانت الأعمالُ بالنيات ، وبها انعقادُ العقود الدينيات، فأيُّ حَـرَجٍ علـى مـن أنْشـأ مُلَحاً للتنبيه لا للتمْويه، ونَحا بها مَنْحى التَّهذيب لا الأكاذيـب . وهل هُو في ذلك إلا بمنزلة من انتدب لِتعليم أو هدي إلى صراط مُستَقيم"[1] .

أمَّـا كلـيلة ودمنة لابن المقفع (ت١٤٢هـ) وكتاب (القائف) لأبي العـلاء المعـري (ت٤٤٩هـ) فقد مثّلا نصين دالين على الاختلاق والتزوير والكذب عند الكلاعي (ت٥٤٥هـ) إذ يقول: "فمن الحكايات المُختلقة والأخبار المزّورة المنمّقة كتاب (كليلة ودمنة) وكتاب (القائف) لأبي العلاء المعري، وقد تكلّموا فيه على ألسنة الحيوان وغير الحيوان"[2]. وممّا يميز نظرة الكلاعي إلى هذين النصين أنّ الكذب عنده يعني تجاوز الواقع الخارجي؛ أي أنه لا ينحصر

---

[1] المقامات الأدبية، ص٧-٨.

[2] إحكام صنعة الكلام في فنون النثر ومذاهبه في المشرق والأندلس، تحقيق محمد رضوان الداية، ط٢، عالم الكتب، بيروت، ١٤٠٥هـ/١٩٨٥، ص٢٠٤.

في معيار أخلاقي للصدق والكذب كما وجدنا عند شُرّاح أرسطو من الفلاسفة المسلمين[1].

وقد عقد النويري (ت٧٣٣هـ) فصلاً في (نهاية الأرب) للحديث عن "أوابد العرب" التي تشمل أساطيرهم في الجاهلية ومعتقداتهم. وبدأ حديثه بالتحذير من هذه الأوابد بوصفها الدواهي التي حمى الله هذه الملة الإسلامية منها، وحذّر المؤمنين عنها"[2]. ثم أخذ النويري يتتبعها بوصفها أخباراً باطلة دون أن يُعنى بتأطيرها وتنظيرها نقدياً. ومن الأوابد التي ذكرها: البحيرة، والوصيلة، والسائبة، والحامي، والأزلام، ونكاح المقت، ورمي البعرة، وذبح العتائر، وعقد السلع والعشر، وذبح الظبي، وحبس البلايا، وإغلاق الظهر، والتعمية والتفقئة، ورمي السن في الشمس، وخضاب النحر، والتصفيق، وجز النواصي، وكي السليم عن الجرب، وكعب الأرنب وغيرها[3].

- تشكّل القص العجائبي / النص العجائبي:

على الرغم من سطوة الأحكام التي شكّلتها السلطتان السياسية والدينية تجاه القص العجائبي إلا أنّ هذا القص لم يمتثل لتلك الأحكام، وكان حضوره بارزاً في النصين الشفاهي والكتابي. ويزودنا ابن النديم بطائفة كبيرة من القصص العجائبية التي راجت رواجاً منقطع النظير في عصره؛ أي القرن

---

(١) من الطرائف أن أبا العلاء المعري (ت٤٤٩هـ) وقف موقفاً مشابهاً من كتاب (كليلة ودمنة) فذكر أنه لم يتقن هذا الكتاب، ولم يتمكن علمه بما فيه، ولم يستكمله سماعاً. انظر: آدم متز، الحضارة الإسلامية في القرن الرابع الهجري، نقله إلى العربية محمد عبد الهادي أبوريدة، ط٣، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ١٩٥٧، ج١، ص٤٤٩.

(٢) انظر: نهاية الأرب في فنون الأدب، نسخة مُصورّة عن طبعة دار الكتب، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، د.ت. ج٣، ص١١٦.

(٣) المصدر نفسه، ج٣، ص١١٦-١٢٧.

الــرابع للهجــرة[1]. ولا نقع في المصادر النقدية القديمة على بيان وافٍ بمادة القصــص العجائبي سوى بعض الشذرات المتناثرة التي لا تفيد في تصور بناء مكتمل لهذه المادة. والمفارقة أنّ بعض الإشارات الأولية لتشكّلات العجائبي لا نجدهــا ســوى في الكتب الدينية التي جعلت هذا القص من باب المحظور.ففي تــأويل مخــتلف الحديــث ابن قُتيبة (ت٢٧٦هـــ) ذكر لمواد بعض القصص العجائبــي. يقــول ابن قُتيبة: "والحديث يدخله الشوب والفساد من وجوه ثلاثة مــنها: الــزنادقة واجتــيالهم للإســلام، وتهجيــنه بدس الأحاديث المستشنعة والمستحيلة.

والوجـــه الثانـــي: القصاص على قديم الأيام فإنهم يميلون وجوه العوام إلــيهم، ويستدرون ما عندهم بالمناكير والغريب والأكاذيب من الأحاديث، ومن شأن العوام القعود عند القاص، ما كان حديثه عجيباً، خارجاً عن فطر العقول، أو كان رقيقاً يحزن القلوب ويستغزر العيون. فإذا ذكر الجنة قال فيها الحوراء من مسك أو زعفران، وعجيزتها ميل في ميل.

وأمّــا الوجــه الثالث الذي يقع فيه فساد الحديث، فأخبار متقادمة كان الــناس فــي الجاهلــية يروونها تشبه أحاديث الخرافة كقولهم " إنّ الضب كان يهوديــاً عاقــاً فمســخه الله تعــالى "ضباً"، ولذلك قال الناس "أعق من ضب". وكقولهم في الهدهد إنّ أمه ماتت فدفنها في رأسه فلذلك أنتنت ريحه" [2].

وجعــل ابــن قُتيبة القص الشفاهي الذي كان يقوم به قصاصو العامة مصــدراً مــن مصادر الوضع في الحديث النبوي إلى جانب أحاديث الزنادقة الموضــوعة والأحاديــث الشبيهة بالخرافة. وأول موضوعات قصاصي العامة هو القصص القرآني الذي أخضعوه لتحويل نصي كبير أخرجه من حيّز العظة

---

[1] انظــر: كــتاب الفهرست، المقالة الثامنة في أخبار المسامرين والمخرّفين وأسماء الكتب المصنّفة في الأسمار والخرافات، ص٣٦٣-٣٧٣.

[2] تأويل مختلف الحديث، القاهرة، د.ن، ١٩٠٨، ص٣٥٥-٣٦٥.

والاعتـــبار إلى حيّز الكذب والمبالغة وتجاوز حدود المعقول. والنوع الثاني من القصص الشفاهي هو أحاديث شبيهة بالخرافة، ونستطيع أن نطلق عليها تسمية الحكايـــات التعليلـــية (التفسيرية) التي توضح بعض ظواهر الطبيعة. وهو نوع أرجعـــه ابـــن قُتيبة إلى زمن الجاهلية. ولم يتعامل ابن قُتيبة مع هذه الأحاديث بوصـــفها نشـــاطاً إبداعياً، وإنّما نظر إليها وفق نظرته الدينية على أنّها أكاذيب وأباطـــيل. فهـــو يعـــتمد على سلسلة إسناد شرعية تعود إلى الحسن تؤكد كذب حديـــث عوج. وهذا ينطبق على نظرته لسائر الحكايات التعليليّة الأخرى التي أوردها.

ويشـــكّل قصاصو العامة عند ابن الجوزي أيضاً (ت٥٩٧هـ) مصدراً مـــن مصادر الوضع في الحديث النبوي الشريف. ويبين ابن الجوزي أنّ قص هـــؤلاء يـــندرج فـــي نمطيـــن شفاهي وكتابي. وهو مُوجه إلى فئة معينة من المتلقيـــن، الـــثقافة غـــير العالمة (ثقافة العوام). يقول ابن الجوزي: "وهذا فن بطـــول وأكثر أسبابه أنه قد تعانى بهذه الصناعة جُهال بالنقل يقولون ما وجدوه مكـــتوباً، ولا يعلمون الصدق من الكذب، وفيهم كذّابون يضعون الأحاديث على مـــا سبق ذكره فهم يبيعون على سوق الوقت واتفق أنّهم يخاطبون الجهال من العـــوام الذين هم في عداد البهائم. فلا ينكرون ما يقولون ويخرجون فيقولون: قال العالم: "فالعالم عند العوام من صعد المنبر"[1].

ويشـــكّل تحويـــر القصة القرآنية جانباً من تشكّل القص العجائبي عند هؤلاء القصاص. فهم يعتمدون سلسلة إسناد وهمية لبيان شرعية نصهم وإيهام المتلقي أنّه داخل في حيّز النص (الثقافة العالمة). وقد أورد ابن الجوزي بعضاً مـــن أحاديـــثهم هاته. إذ يقول: " أخبرنا المبارك بن أحمد قال: ثنا ابن مرزوق قـــال: أنـــا أبـــو بكر الخطيب قال: أنا محمد بن أحمد بن حسنون قال: أنا عبد الوهاب بن محمد بن الحسين، قال: أنا العباس بن إسحاق بن موسى الأنصاري

(١) كتاب القصاص والمذكرين، ص١٥٨.

قـال: أنـا محمـد بن يونس الكديمي، قال: كنت بالأهواز فسمعت شيخاً يقص فقـال: لمّـا زوج النبي (صلى الله عليه وسلم) علياً أمر شجرة طوبي أن تنثر اللؤلـؤ الرطب يتهاداه أهل الجنة بينهم في الأطباق فقلت له: يا شيخ هذا كذب علـى رسـول الله، صلى الله عليه وسلم، فقال: ويحك، اسكت، حدثنيه الناس. قلت: من حدثك؟ قال: حدثني يمان النجراني عن حفص التستري عن وكيع بن الجرّاح عن عبدالله بن مسعود عن الأعمش عن عطاء عن ابن عبّاس"[١].

وقد ضمّن جلال الدين السيوطي (ت٩١١هـ)، كتابه (تحذير الخواص مـن أكاذيب القصاص) جانبا كبيرا من مادة كتاب (القصاص والمذكرين) لابن الجوزي وكتاب (الباعث على الخلاص من حوادث القصاص) للحافظ العراقي (ت٨٠٦هـ). ولا يخـرج الفصل الذي عقده للحديث عن إنكار العلماء قديماً علـى القصاص وما رووه من الأباطيل وسفه القصاص عليهم وقيام العامة مع القصاص بالجهل، واحتمال العلماء ذلك في الله، عن الرؤية الدينية التي أنكرت مادة القص العجائبي وعدّتها بدعة باطلة[٢].

ثانياً- الدراسات الإعجازية والقصص القرآني:

تشـكّلت حـول النص القرآني حركة كبرى رامت بيان وجوه إعجازه وتفرده. واتخذ المتكلمون من معتزلة وأشاعرة المباحث البيانية والبلاغية أساساً اعتمدوا عليه في دراسة إعجاز القرآن، وفهم معانيه، ومعرفة أحكامه، وطرق الاسـتدلال بأسـاليبه، وتعابـيره، والـرد على منكريه. ووقف بعض هؤلاء الدارسين عند القصة القرآنية بوصفها منحى من مناحي الإعجاز القرآني. ففي رسـالة (بيان إعجاز القرآن)، لأبي سليمان حمد بن محمد بن إبراهيم الخطّابي

---

[١] كتاب القصاص المذكرين، ص١٥١.

[٢] انظر: تحذير الخواص من أكاذيب القصاص، تحقيق محمد لطفي الصبّاغ، ط٢، المكتب الإسلامي، جدة، ١٤٠٤هـ/ ١٩٨٤.

(ت٣٨٨هـ) التفات إلى مبحث القصة القرآنية وذلك في موضعين؛ أمّا الموضع الأول فهو رده على من عاب الحذف الكثير والاختصار والتكرار في القرآن، فبيّن لهم الخطّابي مواضع التكرار البلاغية وجمالياتها الأسلوبية قائلاً: " فقد أخبر الله عز وجلّ بالسبب الذي من أجله كرّر الأقاصيص والأخبار في القرآن فقال سبحانه: ﴿ولَقَدَ وَصَّلنا لهم القَولَ لَعلَّهمْ يتذكّرون﴾ [القصص: ٥١]، وقال تعالى: ﴿وصرّفنا فيه من الوعيدِ لعلّهم يتقون أو يحدثُ لهم ذكراً﴾ [طه: ١١٣]. وأمّا سورة الرحمن فإنّ الله سبحانه خاطب بها الثقلين من الإنس والجن، وعدّد عليهم أنواع نعمه التي خلقها لهم فكلما ذكر فصلاً من فصول النعم جدَّد إقرارهم به واقتضاءهم الشكر عليه، وهي أنواع مختلفة وفنون شتى، وكذلك هو في سورة (المرسلات) ذكر أحوال يوم القيامة وأهوالها فقدّم الوعيدِ فيها، وجدّد القول عند ذكر كل حال من أحوالها لتكون أبلغ في القرآن وأوكد لإقامة الحجة والإعذار، ومواقع البلاغة معتبرة لمواضعها من الحاجة"(١).

وأمّا الموضع الآخر فهو رده على من أنكر ترتيب سور القرآن الكريم وتداخل أخبار الأمم وأقاصيصهم مع المواعظ والأمثال، وذلك في قوله: " وأمّا قولهم: لو كان نزول القرآن على سبيل التفصيل والتفسير، فيكون لكل نوع من أنواع علومه حيّز وقبيل، لكان أحسن نظماً وأكثر فائدة ونفعاً. فالجواب: أنه إنّما نزل القرآن على هذه الصفة من جمع أشياء مختلفة المعاني في السورة الواحدة، وفي الآية المجموعة القليلة العدد لتكون أكثر لفائدته وأعم لنفعه. ولو كان لكل باب منه قبيل، ولكل معنى سورة مفردة لم تكثر عائدته، ولكان الواحد

---

(١) ثلاث رسائل في إعجاز القرآن للرُّماني والخطّابي وعبد القاهر الجرجاني، حقّقها وعلّق عليها محمد خلف الله ومحمد زغلول سلام، ط١، دار المعارف، القاهرة، ١٣٨٧هـ/١٩٦٨، (سلسلة ذخائر العرب؛ ٢١٦)؛ ص٥٢-٥٣.

مــن الكفار والمعاندين المنكرين له إذا سمع السورة منه لا يقوم عليه الحجة به إلا فــي النوع الواحد الذي تضمّنته السورة الواحدة فقط، فكان اجتماع المعاني الكثــيرة في السورة الواحدة أوفر حظاً وأجدى نفعاً من التمييز والتفريد للمعنى الذي ذكرناه"[1].

وجــاء حديــث الباقلاني (ت٤٠٣هـ) عن القصة القرآنية في معرض حديــثه عــن أجناس الكلام العربي وأنواعه. وكان انطلاقه من النص القرآني أساســاً أو معــياراً يقــوّم بــه هذه الأجناس التي لم تخرج عمّا تعارف عليه البلاغــيون من النقاد الذين تقدّموه مثل معايير (الجودة، والرداءة والفصاحة). وعــندما تحــدّث عــن القــرآن الكريم وّظف أصنافاً أخرى للكلام مثل الخبر وضرب المثل. يقول الباقلاني:" وأمّا الوجه الثاني الذي ذكرناه، من إخباره عن قصص الأولين، وسير المتقدمين، فمن العجيب الممتنع، على من لم يقف على الأخــبار، ولم يشتغل بدرس الآثار"[2]. ولذا تأتي القصة القرآنية عند الباقلاني مقترنة بالموعظة كما في حديثه عن قصتي موسى ونوح[3].

وقــد قارن الباقلاني بين القصة القرآنية والشعر مبيّناً أن أية سورة من السور القرآنية تتضمن من القصص ما لو تكلفت العبارة عنها بأضعاف كلماتها لــم تستوفِ ما استوفته " وإن أردت أن تتحقق ما وصفت لك، فتأمل شعر من شــئت من الشعراء المفلقين، هل تجد كلامه في المديح والغزل والفخر والهجو يجــري مجرى كلامه في ذكر القصص؟ إنك لتراه إذا جاء إلى وصف واقعة، أو نقــل خبر، عامي الكلام، سوقي الخطاب، مسترسلاً في أمره، متساهلاً في كلامه، عادلاً عن المألوف من طبعه، وناكباً عن المعهود من سجيته، فإن اتفق

---

[1] ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، ص٥٤.

[2] الباقلانــي: إعجــاز القرآن، تحقيق محمد شريف سكر، ط١، دار إحياء العلوم، بيروت، ١٤٠٨هـ/١٩٨٨م، ص٨٧.

[3] انظر: المصدر نفسه، ص٣١، ص٢٧٧-٢٧٨.

له في قصه كلام جيد، كان قدر ثنتين أو ثلاثة، وكان ما زاد عليها حشواً، وما تجاوزها لغواً ... ولا أقول إنّها تخرج من عادته عفواً، لأنّه يقصر عن العفو، ويقف دون العرف، ويتعرّض للركاكة"[1].

إذن لا يعتد الباقلاني بالقصة الشعرية؛ فبلاغة الكلام تتحدّد بمدى اقترابه من الأنموذج الأعلى (القرآن الكريم). ولهذا فعندما يقترب الكلام من هذا الأنموذج كما هو حال (الشاعر في مديحه وغزله وفخره) فإنّ هذا الكلام يُعد نصاً مقبولاً معترفاً به، أمّا عندما يبتعد الكلام عن هذا الأنموذج فإنّه يصبح داخلاً في حيّز "اللانص" كما هو حال القصة الشعرية التي نعتها الباقلاني بأنها "عامية الكلام، سوقية الخطاب". وقد شكّل التكرار مبحثاً من مباحث الإعجاز والبلاغة القرآنية التي وقف عندها الباقلاني في مواضع شتى من مصنفه مثل حديثه عن مواضع تكرار قصة موسى عليه السلام إذ يقول: " إن أردت أن تتبيّن ما قلناه فضل تبيّن، وتتحقّق ما ادعيناه زيادة تحقّق فإن كنت من أهل الصنعة فاعمد إلى قصة من هذه القصص، وحديث من هذه الأحاديث فعبّر عنه بعبارة من جهتك، وأخبر عنه بألفاظ من عندك، حتى ترى فيما جئت به النقص الظاهر، وتتبيّن من نظم القرآن الدليل الباهر. ولذلك أعاد قصة موسى في سور وعلى طرق شتى، وفواصل مختلفة مع اتفاق المعنى"[2].

وعقد الفخر الرازي (ت٦٠٦هـ) فصلاً في كتابه (الإيجاز في دراية الإعجاز)، لبيان فساد طعن الطاعنين من جهة التكرار والتطويل. وإعجاز القرآن الكريم عند الرازي يكمن في فصاحته "فالعرب تُحدُّوا إلى معارضته ولم يأتوا بها، ولولا عجزهم عنها لكان مجالاً أن يتركوها"[3]. ولهذا ينبري الفخر

---

(١) إعجاز القرآن، ص٢٥٨.

(٢) المصدر نفسه، ص٢٥٢؛ وانظر أيضاً: المصدر نفسه، ص٢٥٠.

(٣) الرازي، نهاية الإيجاز في دراية الإعجاز، تحقيق ودراسة بكري شيخ أمين، ط١، دار العلم للملايين، بيروت، تشرين الأول، أكتوبر، ١٩٨٥، ص٧٨.

الـــرازي لتفنيد حجج الطاعنين في القرآن. وقد كان مبحث التكرار في القصة القرآنـــية واحداً من المحاور التي دار حولها هذا السجال النقدي. فالتكرار في القرآن الكريم لا يُعاب، كما يرى الرازي، للأسباب التالية:

- يُعاب التكرار إذا كان في الموضع الواحد. والله تعالى إنما أنزل القرآن على رسوله في ثلاث وعشرين سنة، حالاً بعد حال. وقد عُلِمَ من حاله أنه كان يضيق صدره لما يناله من الكفار. وكان تعالى، يسليه بما ينزل عليه من أقاصيص من تقدّم من الأنبياء ويعيد ذكره بحسب ما يعلمه من الصـــلاح، ولهـــذا قال سبحانه ﴿ وكُلاًّ نَقصُ عليك من أنباءِ الرُّسُلِ ما نثُبِتُ به فُؤَادكَ﴾ [سورة هود: ١٢٠]" [١].
- "أيضـــاً فـــلأن ظهور الفصاحة وفريتها في القصة الواحدة إذا أُعيدت أبلـــغ مـــنها في القصص المتغايرة؛ فهذا هو الفائدة فيما تكرّر في كتاب الله من قصة موسى وفرعون وسائر الأنبياء"[٢].
- "مـــا تكـــرّر فيَ سورة الرحمن من قوله ﴿ فبأي آلاءِ ربّكما تُكذبانَ ﴾ فلـــيس بتكرار، لأنه سبحانه ذكر نعمة بعد نعمة، وعقّب كل نعمة بهذا القـــول، وإنّما عنى بالتثنية الجن والإنس، ومعلوم أنّ الغرض من ذكره عقيـــب نعمة غير الغرض من ذكره عقيب نعمة أخرى. وإن كان اللفظ واحداً"[٣].

---

[١] الرازي، نهاية الإيجاز في دراية الإعجاز، ص٣٨٨.

[٢] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[٣] المصدر نفسه الصفحة نفسها.

- المثل والقصة القرآنية:

شكَّل المثل (التمثيل) موضوعاً مشتركاً بين الدراسات النقدية سواء منها تلك التي تهتم بنقد الشعر ونقد النثر أو دراسات الإعجاز القرآني[1]. فمن أصحاب الدراسات النقدية الذين أشاروا إلى الاقتران بين الأمثال والقصص ابن وهب الكاتب (ت بعد ٣٣٥هـ) إذ يقول: "وجعلت القدماء أكثر آدابها وما دوّنته من علومها بالأمثال والقصص عن الأمم ونطقت ببعضه على ألسن الطير والوحش، وإنّما أرادوا بذلك أن يجعلوا الأخبار مقرونة بذكر عواقبها، والمقدمات مضمونة [إلى] نتائجها، وتصريف القول في ذلك حتى تبيّن لسامعه ما آلت إليه أحوال أهلها عند لزومهم الآداب أو تضييعهم إياها. ولهذا بعينه قصّ الله علينا أقاصيص من تقدّمنا ممن عصاه وآثر هواه، فخسر دينه ودنياه، ومن اتبع رضاه فجعل الخير والحسن عقباه، وصيّر الجنة مثواه ومأواه، وقال في [مثل] ذلك ﴿ ولقد وصّلنا لهَم القولَ لعلّهم يتذكرّون ﴾[2]. وخصّص ابن رشيق القيرواني (ت ٤٥٦هـ) باباً من أبواب العمدة للأمثال

---

[1] المثل : الحديث نفسه ... وامتثل القوم وعند القوم مثلاً حسناً، وتمثّل إذا أنشد بيتاً ثم آخر ثم آخر، وهي الأمثولة، وتمثّل بهذا البيت وهذا البيت بمعنى. والمثل: الشيء الذي يضرب لشيء مثلاً فيُجعل مثله. وفي الصحاح ما يُضرب به من الأمثال. قال الجوهري: ومثل الشيء أيضاً صفته.. ويقال تمثّل فلان ضرب مثلاً، = وتمثّل بالشيء ضربه مثلاً. وقد يكون المثل بمعنى البصر، ومنه قول عزّ وجل ﴿ فجعلناهم سلفاً ومثلاً للآخرين ﴾، ويكون المثل بمعنى الآية، قال الله عزّ وجل في صفة عيسى ﴿ وجعلناه مثلاً لبني إسرائيل﴾. اللسان مادة (مثل). وقدم لنا أبو الفضل الميداني (ت ٥٣٩هـ) في مجمع الأمثال طائفة من تعريفات اللغويين للمثل، انظر: مجمع الأمثال، تحقيق محمد أبوالفضل إبراهيم، ط٢، دار الجيل، بيروت، ١٤٠٧هـ/١٩٨٧م.

[2] البرهان في وجوه البيان، تحقيق أحمد مطلوب وخديجة الحديثي، ط١، جامعة بغداد، بغداد، ١٣٨٧هـ/١٩٦٧م، ص١٤٦.

القرآنــية أسماه (الأمثال الطوال). وكان حضور القصة القرآنية عنده مُمثلاً في عــدد من الآيات القرآنية الكريمة التي وردت في سياق العظة والاعتبار " فمن الأمــثال الطــوال قولــه تعالى ﴿ ضَرَبَ اللهُ مثلاً للذين آمنوا امرأة فرعون ﴾ [التحريم: ١١][١].

وقــد حدَّد ابن رشيق دلالات هذه القصص بأنَّها المثول بهدف التأسي والعظــة والزجر والأمر أو تفيد معنى المثال الذي يُحذى عليه، ويُجعل مقياساً لغــيره. أي أنهــا لا تخــرج عن مفهوم الأمثولة أو الحكاية ذات المغزى كما وجدنــا عــند ابن وهب الكاتب. وهكذا يغفل ابن رشيق الالتفات إلى النواحي القصصية التي تميّز الأمثال[٢].

وجعــل الكلاعــي (ت٥٤٥هـ) الأمثال المرسلة نوعاً سردياً مستقلاً في حديثه عــن أجناس الكلام العربي التي تشمل ما هو نثري وما هو سردي (قصصي) فتحاشــى بذلك الالتباس الذي وقع فيه ابن وهب الكاتب عندما قرن بين الأمثال والقصــص. يقــــول الكلاعــي: " وتأملتُ، أدام الله توفيقك، النثر فوجدتُ فيه أنواع البديع ما في النظم. فأغفلت ذكرها في هذا الكتاب، لأنَّ كثيراً من العلماء قــد عُنوا بهذا الباب. وجعلت أبحث عن ضروب الكلام، فوجدتها على فصول وأقســام مــنها: التَّرسيل، ومنها التَّوقيع، ومنها الخُطبة، ومنها الحِكَم المرتجلة،

---

[١] انظــر: العمدة في محاسن الشعر وآدابه، تحقيق محمد عبد القادر عطا، ط١، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٤٢٢هـ/٢٠٠١م، ج١، ص٢٨٣.

[٢] حــددَ ابــن رشيق تعريف المثل بأنه: هو المَثَل والمِثْلُ والشبيه والنظير. وقيل إنما سُمي مــثلاً، لأنه ماثل لخاطر الإنسان أبداً، يتأسى به، ويعظ، ويأمر، ويزجر. والماثل الشاخص المنتصب من قولهم (طلل ماثل)، أي شاخص، فإذا قيل رسم ماثل، فهو الدارس والماثل من الأضــداد قال قوم: إنما معنى المثال الذي يُحذى عليه، كأنه جعله مقياساً لغيره". العمدة، ج١، ص٢٨٢.

والأمـــثال المُرسَلة، ومنها المُورَّى والمُعمّى، ومنها المقَامَاتُ والحِكايات، ومنها التَّوثيقُ، ومنها التَّأليف"[1].

وأمّـــا ابن الأثير (ت٦٣٧هـــ) فقد جاء حديثه عن الأمثال عارضاً في بيانه العدة الثقافية التي يجب أن يعتد بها الكاتب والشاعر. وحد المثل عنده هو "القـــول الوجيز المرسل ليعمل عليه، وحيث هي بهذه المثابة فلا ينبغي الإخلال بمعرفتها"[2].

وورد مبحـــث المثل (التمثيل) عند طائفة كبيرة من أصحاب الدراسات الإعجازيـــة؛ وتداخلـــت هذه الدراسات مع أصحاب الدراسات البلاغية والنقدية بســـبب رجوع أصحاب الدراسات القرآنية إلى الشعر العربي القديم والنثر لحل كثير من المشكلات الأسلوبية التي عرضت لهم في النص القرآني[3].

ويعنـــي المـــثل (التمثيل) عند ابن سنان الخفاجي (ت٤٦٦هـــ) وسيلة لبـــيان المعـــنى وكشـــفه وإيضاحه، وذلك من خلال التقديم الحسي للمعنى. أي بواسطة المثال الحسي، الذي يكون دائماً أكثر وضوحاً وبياناً من الممثل له. إذ يقـــول ابن سنان: " وأمّا الاستدلال بالتمثيل فأن يزيد في الكلام معنى يدل على صـــحته بذكر مثال له"[4] وقد أتى ابن سنان بشواهد شعرية أبرز فيها المعاني المجردة في صورة حسية تصويرية مقتصراً على التمثيل الاستعاري فقط.

والمـــنحى الوعظي الاعتباري في الأمثال والقصص القرآنية هو الذي جعـــل ابن سنان الخفاجي وسواه من البلاغيين يقتصرون على التمثيل الحسي

---

[1] إحكام صنعة الكلام، ص١٠٢-١٠٣.

[2] المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق أحمد محمد الحوفي وبدوي طبانة، مكتبة نهضة مصر ومطبعتها، القاهرة، ١٩٥٩، ج١، ص٦١-٦٣.

[3] انظـــر: ألفـــت الروبـــي، المـــثل والتمثيل في التراث النقدي والبلاغي حتى نهاية القرن الخامس الهجري، ضمن كتاب المجاز والتمثيل في العصور الوسطى، ص٨٨.

[4] ابـــن سنان الخفاجي، سر الفصاحة، تصحيح وتعليق عبد المتعال الصعيدي، ط١، مكتبة محمد علي صبيح، القاهرة، ١٩٥٣، ص٣٢٤.

دون التمثيل المجرد لما في ذلك من دلالات الوعظ، والزجر، والنهي، والأمر، والتنبيه، والإقناع وهو ما يتناسب مع الحكاية ذات المغزى. والتمثيل الحسي عند عبد القاهر الجرجاني (ت٤٧١هـ) رؤيا معرفية للعالم وللأشياء من حوله؛ فقد استغرق الكلام على التمثيل وضروبه جانباً كبيراً من أسرار البلاغة. وجعل عبدالقاهر الجرجاني التمثيل، سواء أكان مجازاً أو قسماً من أقسام التشبيه، طريقة من طرائق تقديم المعنى إلى المتلقي " فإنا نعلم أنَّ المشاهدة تؤثر في النفوس مع العلم بصدق الخبر كما أخبر الله تعالى عن إبراهيم عليه الصلاة والسلام في قوله:﴿ قال بَلَى ولَكن ليطمئنَ قَلبِي﴾ [البقرة: ٢٦٠] والشواهد على ذلك كثيرة، والأمر فيه ظاهر " [١].

- وقد يكون التأويل قائماً على أساس المشابهة العقلية التي لا وجود لها خارج العقل. كما في حديث الجرجاني عن الآية القرآنية الكريمة ﴿ والسماواتُ مطويات بيمينه﴾ [الزمر: ٦٧] إذ يقول: " وإذا تأملت علمت أنه على طريقة المثل، وكما أنا نعلم في صدر هذه الآية وهو قوله عزّ وجل ﴿ والأرضُ جميعاً قَبضتُهُ يومَ القيامة ﴾ [الزمر: ٦٧] أن محصول المعنى على القدرة ثم لا نستجيز أن نجعل القبضة اسماً للقدرة. بل نصير إلى القدرة عن طريق التأويل والمثل فنقول": إنَّ المعنى، والله أعلم، إن مثل الأرض في تصرفها تحت أمر الله وقدرته، وأنه لا يشذ شيء مما فيها عن سلطانه عزّ وجل مثل الشيء يكون في قبضة الآخذ له منا والجامع يده عليه"[٢].

وأمَّا الإمام القاضي أبو بكر محمد بن عبدالله بن العربي الإشبيلي (ت٥٤٣هـ) فقد أفرد بابا من كتابه (قانون التأويل)، لذكر الأمثال القرآنية الكريمة وبيان حكمتها. فحكمة الأمثال، عند الإشبيلي على ضربين منها ظاهر ومنها باطن. "أمَّا المعنى الظاهر فإنَّ الفصاحة العربية والبلاغة السليقية، وهي

---

[١] أسرار البلاغة، تحقيق محمود محمد شاكر، ط١، مطبعة المدني، القاهرة، دار المدني، جدة، ١٤١٢هـ/١٩٩١م، ص١٢٦.

[٢] المصدر نفسه، ص٣٥٩.

التـــي تمـــيّز بها القرآن، وعنها وصلت المعاني إلى القلوب، فإنّ القول إذا كان بديع النظم، حسن الرصف كان ألوط بالنفس، وأسرع إلى القبول والفهم، وبهذا كانت العرب تبالغ في خطابها، وتباري في كلامها، فجاءهم الله من ذلك بما لا طاقـــة لهـــم به، وإن جرى في أساليبهم"[1]. "وأمّا الباطن فإنّ الله أراد أن يعلم الخلـــق كـــيف يـــتجاوزون فـــي العبرة من المشاهدة إلى الغيب"[2]. ويعترض الإشبيلي على ما زعمته الصوفية من كون الباري إنّما ضربَ الأمثال لانتقاش العلـــوم فـــي اللوح المحفوظ دون الكشف الصريح قائلاً: " هذه نزعة فلسفية، وأغراض عن الحق قصية ... وقد بيّنا فساد هذا الغرض"[3].

وقد عرض الإشبيلي نماذج من الأمثال على ما تقدم ذكره، ومنهجه في العـــرض قائم على ذكر الآية القرآنية، موضع المثل (التمثيل) وبيان تأويلها. ويـــبدو مـــن تأويل الإشبيلي أنه كان ينفر من تأويل الصوفية المجازي للنص القرآني نفوراً شديداً[4].

ويقـــرب مـــن ذلـــك قـــول القائل [من الطويل وزاوج ابن الزملكاني (ت٦٥١هـــ) بين الشواهد القرآنية والشواهد الشعرية بعد أن جعل التمثيل قسماً مـــن أقسام ثلاثة تكوّن باب المجاز هي الكناية، والاستعارة، والتمثيل[5]. وجاء

---

(١) قـــانون الـــتأويل، دراسة وتحقيق محمد السليماني، ط٢، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ١٩٩٢، ص٢٦١.

(٢) المصدر نفسه، ص٢٦٢.

(٣) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

(٤) انظـــر: علـــى سبيل المثال تعليقه على كبير الصوفية في قوله تعالى: ﴿ إنك ميت وإنهم ميـــتون﴾ [الزمـــر: ٢٩]، "كـــلام غريب على طريقتهم لست له، ولا أنتم، فأعرضنا عنه". قـــانون الـــتأويل، ص٢٦٥. وقد يشير الإشبيلي إلى تعدّد تأويل المعنى عند المتلقي كما في ذكـــره الـــتأويلات الخمســـة لقوله تعالى: ﴿ ضَرَبَ اللهُ مثلاً رجلاً فيه شركاءُ متشاكسون﴾ [الزمر، ٢٨]". قانون التأويل، ص٢٦٩-٢٧٠.

(٥) انظـــر: التبـــيان من علم البيان المطلع على إعجاز القرآن، تحقيق أحمد مطلوب، خديجة الحديثي، مطبعة العاني، بغداد، ١٣٨٣هـــ/١٩٦٤، ص٣٧.

حديثه عن المثل القرآني عندما أراد بيان صنف من أصناف التمثيل هو المزج بين شيئين ثم تشبيه شيئين بعد مزجهما قوله تعالى: ﴿ مَثَلُ الذين حُمِّلوا التوراةَ ثـم لم يَحملوها كَمَثَلِ الحمار يَحملُ أسفاراً﴾ [سورة الجمعة: الآية٥] "شُبِّهوا في حفظهم التوراة ودرسهم لها مع تركهم العمل بأحكامها بحمار حمل كتباً، لا يجد من حملها نفعاً إلا الثقل،] [١]:

زواملُ للأشعارِ لا عِلْمَ عندهم — يجيدهـا إلا كعلمِ الأباعـرِ

لعمرك ما يدري البعير إذا غدا — بأثقالهِ أو راح ما في الغرائرِ

وشـكَّل المـثل القرآني عند ابن أبي الإصبع (ت٦٥١هـ) واحداً من مصـادر متنوعة جاءت في باب التمثيل؛ فإلى جانب التمثيل القرآني لدينا أمثال السنة النبوية، وأمثال الإسلام، ودواوينه الستة[٢].

ومفهـوم التمثـيل عـند ابـن أبي الإصبع متصل بالتأويل العقلي عند المتلقي كما في حديثه عن قوله تعالى: ﴿ وقُضِيَ الأمرُ﴾ [هود: ٤٤]: " وحقيقة هـذا: أي هلك من قضي هلاكه، ونجا من قُدِّرت نجاته، وإنَّما عدل عن اللفظ الخـاص إلـى لفظ التمثيل لأمرين: أحدهما اختصار أمر اللفظ، والثاني كون الهـلاك والـنجاة كانا بأمر مطاع، إذ الأمر يستدعي آمراً، وقضاؤه يدل على قدرة الآمر وطاعة المأمور، ولا يحصل ذلك من اللفظ الخاص"[٣].

---

[١] التبيان من علم البيان المطلع على إعجاز القرآن، ص٤٧-٤٨.

[٢] دواويـن الحديـث الستة هي: صحيح البخاري، وصحيح مسلم، وسنن الترمذي، وموطأ مالك، وسنن النسائي، وسنن أبي داود: انظر تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن، تقديم وتحقيق حنفي محمود شرف، ط١، المجلس الأعلى للشئون الإسلامية، القاهرة، ١٤١٦هـ/١٩٩٥،ص٢١٩.

[٣] تحرير التحبير، ص٢١٤.

- ثالثاً: النقاد القدامى وأنماط التلقي:

نستطيع أن نقع من خلال تنظيرات النقاد العرب القدامى لجنسي الشعر والنثر وأنواعهما الأدبية المتفرعة عنهما Sub Genres على تصوُّر معين يفيدنا في معرفة سياقات التلقي الجمالي والتاريخي لهذه الأجناس(Narration Genus) والأنواع (Narration Genres). أي أننا نعد تاريخ الأجناس الأدبية" مسلكاً زمنياً لتأسيس وتحوير متواصلين لأفق توقع وتغييره بصفة متواصلة"[1]. والناظر في تأريخ الأنواع السردية العربية يرى أن تأصيلها لم يقتصر على بيئة نقدية واحدة، وإنَّما نحن في حقيقة الأمر أمام بيئات نقدية متعددة تضافرت جميعها في تخليق هذه الأنواع السردية؛ فهناك اللغويون والبلاغيون، والمناطقة، والأصوليون. وهؤلاء جميعاً بتعدد حقولهم المعرفية أوجدوا أدبيات كثيرة ومتنوعة تفرض على الباحث إعادة قراءتها وتلقيها.

ويدلنا إطار البحث إلى وجود ثلاثة أنماط لتلقي السرد العربي القديم هي:

أ- التلقي التأصيلي.

ب- التلقي التفاضلي.

ج- التلقي المتعالي.

أ- التلقي التأصيلي: ونقصد بهذا النمط من التلقي الوقوف عند جهود النقاد القدامى لضبط الأنواع السردية ووضع الحدود لها وإدراجها في بعض

---

[1] هانس روبرت ياوس، أدب العصور الوسطى ونظرية الأجناس، ضمن نظرية الأجناس الأدبية، تعريب عبد العزيز شبيل، مراجعة حمَّادي صمود، ط١، ١/٦/١٤١٥هـ، ١١/٤/ ١٩٩٤. كتاب النادي الأدبي الثقافي، جدة، ص٧٢.

التصنيفات النوعية. ولا نستطيع أن نزعم أن النقاد القدامى بلوروا نظرية متكاملة حول الأجناس والأنواع الأدبية. ولكننا نستطيع أن نقع في مجال دراساتهم النقدية على بعض الإرهاصات والاجتهادات التي لا بدَّ من إحالتها على أنساقها الثقافية التي صدرت عنها في علاقتها بالموروث السردي.

١- التصنيفات السردية الجامعة:

تتسم هذه التصنيفات النقدية الجامعة بأنها لا تعتد بثنائية الكلام المنظوم/ المنثور[1]. وإنَّما تتحدث عن تصنيفات لا ينتظمها مفهوم شامل لجنسي الشعر والنثر. ومن أوائل التصنيفات النقدية الجامعة ما نجده عند الجاحظ (ت٢٥٥هـ) الذي عدّد في (بخلائه) أصناف كلام البخلاء؛ إذ يقول رداً على القارئ الذي طلب منه تصنيف كتاب في (البخل والبخلاء): " ... وقلت: اذكر لي نوادر البخلاء، واحتجاج الأشحاء، وما يجوز في ذلك في باب الهزل، وما يجوز منه في باب الجد". فيرد عليه الجاحظ مُبيِّناً ما قام به في كتابه " قائلاً: "وذكرت ملح الحرامي، واحتجاج الكندي، ورسالة سهل بن هارون، وكلام ابن غزوان، وخطبة الحارثي، وكل ما حضرني من أعاجيبهم وأعاجيب غيرهم"[2]. يفيدنا نص الجاحظ في بيان وعيه النقدي بالفوارق الدلالية والاصطلاحية لأوصاف الكلام وأقسامه من الملح، والنوادر، والأعاجيب، والجد والهزل، والاحتجاج، والرسالة، والخطبة. والجامع بين هذه الأوصاف المختلفة أنها تنتظم في محور واحد هو موضوع (البخل). ونجد في موضع آخر من البخلاء حديثاً عن هذه الأقسام " فأمّا ما سألت من احتجاج

---

[1] وهي الثنائية التي رسخّها بعض النقاد العرب القدامى مثل ابن المقفع (ت١٤٢هـ)، وبشر بن المُعتمر (ت٢١٠هـ)، وابن المعتز (ت٢٩٦هـ)، وأبي هلال العسكري (ت٣٩٥هـ)، والمرزوقي (ت٤٢١هـ)، ابن رشيق (ت٤٥٦هـ) وسواهم.

[2] البخلاء، ص١.

الأشـحاء، ونوادر وأحاديث البخلاء، فسأوجدك ذلك في قصصهم متفرقاً، وفي احـتجاجاتهم مجملاً، فهو أجمع لهذا الباب من وصف ما عندي دون ما انتهى إليّ من أخبارهم على وجهها"[1].

ويقـدم الجـاحظ كتابه إلى المتلقي بأنه سيستفيد منه ثلاثة أشياء: "تبيّن حجة، أو تعرّف حيلة لطيفة، أو استفادة نادرة عجيبة، وأنت في ضحك منه إذا شـئت، وفـي لهو إذا مللت الجد"[2]. ويقول في موضع آخر " قد ذكرنا رسالة سـهل بن هارون، وقصص الكندي، وأحاديث الحارثي واحتجاجهم، وطرائف بخلهـم، وبدائـع حـيلهم"[3]. وقد قدّم لنا الجاحظ هذه التصنيفات كلها دون أن يؤطـرها بلاغـياً ونقديـاً ودون أن ينتظمها إطار شامل يجمعها، ويردها إلى أصلها من المنظوم أو المنثور.

ونقـع فـي كـتاب (البيان والتبيين) على تأصيل نقدي جامع كذلك في حديث الجاحظ عن أصناف البلاغة. إذ يقول: "ونحن إذا ادعينا للعرب أصناف الـبلاغة من القصيد والأرجاز، ومن المنثور والأسجاع، ومن المزدوج وما لا يـزدوج،... العلـم أن ذلـك لهم شاهد صادق من الديباجة الكريمة، والرونق العجيب، والسبك، والنحت، الذي لا يستطيع أشعر الناس اليوم، ولا أرفعهم في البيان أن يقول مثل ذلك إلا في اليسير والنبذ القليل"[4]. ويقول في موضع آخر مبيّـناً صـلة الخصائص الأسلوبية في علاقتها بالوظائف الاجتماعية للأنواع الأدبـية، "ونبدأ على اسم الله بذكر مذهب الشعوبية ومن يتحلّى باسم التّسوية، وبمطاعـنهم علـى خطباء العرب بأخذ المِخْصَرة عند مناقَلَة الكلام، ومساجَلة الخصوم بالموزون والمُقفَّى والمنثور الذي لم يُقفَّ، وبالأرجاز عند المَتْح وعند

---

(1) البخلاء، ص٥.

(2) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

(3) المصدر نفسه، ص١٠.

(4) الحيوان، ج٣، ص٢٩.

مُجاشاة الخَصْم، وساعة المشاولة، وفي نفس المجادَلة والمحاوَرة، وكذلك الأسجاعُ عند المنافرة والمفاخرة، واستعمال المنثور في خطب الحَمَالة، وفي مقامات الصُلْح، وسَلِّ السخيمة، والقولُ عند المعاقَدة، والمعاهَدة، وتركُ اللفظ يجري على سجيّته وسلامته حتى يخرج على غير صنعة، ولا اجتلاب تأليف، ولا التماسِ قافية، ولا تكلّف لوزن"[1].

وأمّا المبرّد (ت٢٨٥هـ) فيشير إلى الأنواع الأدبية التي تضمنتها كتابه (الكامل) بقوله: "هذا كتاب ألفناه يجمع ضروباً من الآداب: ما بين كلام منثور، وشعر مرصوف، ومثل سائر، وموعظة بالغة، واختيار من خطبة شريفة، ورسالة بليغة"[2].

٢- النقاد القدامى وابتكار تصنيفات سردية جديدة:

نجد عند ابن عبد الغفور الكلاعي (ت٥٤٥هـ) في كتابه (إحكام صنعة الكلام) تصنيفات سردية جديدة حاول من خلالها أن يحدّد النوع السردي تحديداً يبعده عن الغموض. وعقد الكلاعي فصلاً للحديث عن الكتابة وآدابها حاول فيه أن يمهد لتصنيفه الجديد. وهو تصنيف يمزج بين أنواع نثرية وسردية وبديعية. فضروب الكلام عنده هي: الترسيل، والتوقيع، والخطبة والحكم والأمثال، والمقامة، والحكاية، والتوثيق، والتأليف، والمورّى، والمعمّى[3]. ثم انصرف الكلاعي للحديث عن أقسام الكلام المسجع من منقاد، ومستجلب، ومضارع، ومشكل. وكل قسم من هذه الأقسام يُعد صنفاً جامعاً تتدرج في

---

[1] البيان والتبيين، ج٣، ص٥-٦.

[2] الكامل، تحقيق الشيخ خليل مأمون شيحا، ط١، دار المعرفة، بيروت، ١٤٢٢هـ/٢٠٠٢م، ج١، ص١.

[3] إحكام صنعة الكلام، ص١٠٣.

إطـــاره أصـــناف أخـــرى، فالترســيل عند الكلاعي، على سبيل المثال، أقسام منها[1]:

١) العـــاطل: لقلة تحليته بالأسجاع والفواصل، وهو أصل النثر، إذ التحمّل بكثرة السجع فرع طارئ عليه.

٢) الحالـــي: وهو ما حُلِّي بحسن العبارة، ولطف الإشارة، وبدائع التمثيل والاســتعارة. وجــاء فيه من الأسجاع والفواصل ما لم يأتِ في باب العاطل.

٣) المصـــنوع: وهو ما نُمّقَ بالتصنيع، ووُشِحَ بأنواع البديع، وحُلّي بكثرة الفواصل والأسجاع.

٤) المُرصَّع: وهو ما رُصِّع بالأخبار والأمثال والأشعار، وروايات القرآن وأحاديث النبي عليه السلام إلى غير ذلك من النحو والعروض، وحل أبيات القريض.

٥) المُغصَّن: وهــو مــا كــان ذا فروع وأغصان بحيث تتم فيه المقابلة متوازية.

٦) المُفصّل: وهو ما تراوح فيه المنظوم بالمنثور فجاء كالوشاح المفصّل.

٧) المُبتدع: وهو ما يُقرأ فيه كلمات من جهتين وثلاث وربّما أربع.

ولابـــن ســعيد (ت٦٨٥هـــ) تصنيف آخر للأنواع؛ إذ جعل النظم في خمس طـبقات: هي المرقص والمطرب، والمقبول، والمسموع، والمتروك[2]. وجعل نــثر القدمــاء جمــيعه داخلاً في طبقة المقبول وما تحتها. وأورد من النثر في كــتابه مــا كان مقيداً بالسجع المسهل للحفظ مما هو داخل في طبقتي المرقص والمطرب[3].

---

[1] إحكام صنعة الكلام، ص١٠٣-١٦١.

[2] انظر: المرقصات والمطربات، ط١، دار حمد ومحيو، بيروت، ١٩٧٣، ص٦-٩.

[3] انظر: المصدر نفسه، ص٩.

وأوجد القلقشندي (ت٨٢١هـ) تصنيفاً سردياً جامعاً لفنون الكتابة في عصره جعلها في ثلاثين قسماً هي: الإجازات، والأمان، والإيمان، والتذاكر، والتفاوض، والتقاليد، والتهاني، والتواقيع، والخطب، والرسائل، والسجلات، والصدقات، والطرخانيات، والظهرات، وعقود الصلح، والعمرات، والعهود، وقدمات البندق، والكتب، والمكاتبات، والمبايعات، والمثالات، والمراسيم، والمسامحات، والمطالعات، والمقاطعات، والمقامات، والملطفات، والمنشورات والمهادنات، والوصايا[1].

٣- تحوّلات النوع السردي:

لقد سعينا جاهدين في الفصل الأول إلى بيان التحوّلات التي طرأت على الأنواع السردية الكبرى من قصة عجائبية، ومقامات، وسير شعبية. بيد أننا نقف على ظاهرة فريدة لتحوّل أو هجرة نوع سردي (قصصي) من منشأه السردي إلى جنس آخر مغاير (الشعر)، وهو (الكان وكان). يقول صفي الدين الحلي (ت٧٥٠هـ) في حديثه عن منشأ هذا النوع السردي: "مخترعوه البغداديون، ثم تداوله الناس في البلاد، فلم يجارهم فيه مجارٍ، ولم يدخل لهم مُبارٍ في غبار. وسُمّي بذلك لأنهم أول ما اخترعوه لم ينظموا فيه سوى الحكايات والخرافات والمنصوبات، والمراجعات فكان قائله يحكي ما كان وكان، ولفظه قالب لذلك، وقابل له، إلى أن كثر واتسع طريق النظم فيه، وظهر لهم مثل الشيخ العلامة ندوة الأفاضل جمال الدين بن الجوزي، والشيخ الفاضل الكامل شمس الدين محمد بن الواعظ، والشيخ الأفضل الأكمل شمس الدين بن الكوفي الواعظ، رحمهم الله تعالى، فنظموا فيه المواعظ، والرقائق، والزهديات، والأمثال، والحكم فتداولها الناس، وصارت إلى الآن تُستحضر في المذاكرات ويُذاكر بها في المحاضرات"[2].

---

[1] انظر: صبح الأعشى، ج١٤، ص١٢٤-١٥٦.

[2] العاطل الحالي والمرخص الغالي، تحقيق حسين نصّار، ط٢، وزارة الثقافة والإعلام، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٠، ص١١٥.

تحـــوّل فن الكان والكان إذن من طبيعته السردية (القصصية) إلى نوع شـــعري عامي أو غير معرب، وفق تصنيف الحلي، جنباً إلى جنب مع الزجل والقومـــا. وكان السبب وراء هذا التحوّل والهجرة أفق التوقع عند المتلقين؛ فقد ســـاعد رواج مـــثل هذا النوع السردي على انتقاله من حيّز محدود (الحكايات، والخـــرافات، والمنصـــوبات، والمـــراجعات)، إلـــى حـــيّز أوسع هو المواعظ والـــرقائق، والـــزهديات، والأفعـــال، والحكم ثم اتسع بعد ذلك ليشمل الغزل، والغزل بالمذكر وبالمؤنث. كما يتضح لنا من نماذج الكان والكان التي استشهد بها الحلي[1].

٤- النقاد القدامى وحد المقامات:

تـــرد كلمـــة (مقامـــة) فـــي (الرســـالة العذراء)، لإبراهيم بن المُدبِّر (ت٢٧٨هـــ) في وصيته لمن يريد أن يتخذ الكتابة صناعة إذ يقول له بعد أن ينصـــحه بامتلاك ثقافة جامعة تشمل رسائل المتقدمين والمتأخرين، والاستعانة بالـــنوادر والأشعار كي يتسع منطقه، ويعذب لسانه، ويطول قلمه: " وانظر في كتـــب المقامات، والخطب، ومحاورات العرب، وحدود المنطق، وأمثال الفرس ورســـائلهم، وعهودهـــم، وتوقـــيعاتهم، وسيرهم، وكيدهم في حروبهم، بعد أن تتوســـط علـــم الـــنحو الشـــريف واللغة، والوثائق والشروط، ككتب السجلات والأمانات فإنّه أول ما يحتاج إليه الكاتب"[2].يجعل ابن المُدبِّر المقامة نوعاً أدبياً مجاوراً للأنواع الأدبية المعروفة آنذاك مثل النوادر، والسير، والأخبار، ولكنه

(١) انظر: العاطل الحالي والمرخص الغالي، ص١١٦-١٢٥.

(٢) محمـــد كـــرد علـــي، رسائل البلغاء، ط٣، لجنة التأليف والترجمة والنشر، ١٣٦٥هـــ/ ١٩٤٦م، ص٢٠٨-٢٠٩؛ الرسالة العذراء، تحقيق زكي مبارك، ط٢، دار الكتب المصرية، القاهرة، ١٣٥٠هـــ/ ١٩٣١م، ص٧.

لم يبين المقصود بكتب المقامات، ولعلّه يعني بها المفهوم الوعظي الذي وجدناه عند ابن قُتيبة (ت٢٧٦هـ) [١].

ولم يكن الثعالبي (ت٤٢٩هـ) في الفصل الذي أفرده للحديث عن بديع الزمان معنياً بالوقوف عند الأنواع السردية (القصصية)، والتنظير لها. ويدلنا على ذلك أنه عقد فصلاً عن القصاص والمذكرين والمتصوفين في كتابه (خاص الخاص). ولم تخرج دلالة القاص عنده عن الواعظ (المُذكِّر). فهو يذكر أقوالا عدة بهذا الصدد منها" قال بعضهم" إذا رأيتم رياض الجنة فارتعوا فيها؛ يعني مجالس الذكر. وقال آخر: الدعاء". " وكان ابن السمَّاك يقول: مثل المُذكِّر كالنخلة لا يزال فيها رزق ورفق"[٢].

وفي حين أن الزمَخشري (ت٥٣٨هـ) كان مُعاصراً للحريري، وشَهِدَ ازدهار هذا النوع السردي الجديد، ولكنه لم يُعنَ في معجمه (أساس البلاغة) بالكشف عن تطوّر دلالة المقامة بعد مرور أكثر من قرن على ريادتها عند البديع. ولا تخرج دلالة المقامة عنده عن المعنى الوعظي إذ يقول: " وقام بين يدي الأمير بمقامة حسنة وبمقامات: بخطبة أو عظة أو غيرهما"[٣]. وربَّما كانت مرجعية الزمخشري الاعتزالية، القائمة على الخيال المتعقّل سبباً من أسباب إهماله تطوّر هذا النوع السردي عند البديع ومن تلاه من مقاميين.

وفي حديثنا عن المقامات وإشكالية الريادة الإبداعية أوردنا نص الحصري القيرواني (ت٤٥٣هـ) في كلامه عن صلة أحاديث ابن دُريد (ت٣٢١هـ) بمقامات البديع. ونذكر هنا أجزاء من النص التفت فيها الحصري

---

[١] انظر: الفصل الأول، ص١٠٢

[٢] خاص الخاص، شرحه وعلّق عليه مأمون بن محيي الدين الجنان، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٩٤، ص١٠٩.

[٣] أساس البلاغة، تحقيق عبدالرحيم محمود، ط١، دار المعرفة للطباعة والنشر، بيروت، ١٤٠٢هـ/١٩٨٢م، ص٣٨٢.

إلـــى بعـــض المناحـــي الفنية في (المقامات البديعية) إذ يقول عن أحاديث ابن دُريـــد: " ... عارضها (البديع) بأربعمئة مقالة في الكدية؛ تذوب ظرفاً، وتقطر حسناً، لا مناسبة بين المقامتين لفظاً ولا معنى، وقف مناقلتها بين رجلين: سمّى أحدهمـــا عيسى بن هشام، والآخر أبا الفتح الإسكندري وجعلهما يتهاديان الدر، ويتنافـــثان السحر في معانٍ تُضحك الحزين، وتُحرّك الرصين، يتطلع منها كل طـــريفة، ويوقـــف منها على كل لطيفة، وربّما أفرد أحدهما بالحكاية، وخصّ أحدهما بالرواية"[١]. ويمثل نص الحصري أول تعريف نقدي للمقامات وخاصة مقامـــات الـــبديع إذ نظـــر إليها بوصفها نوعاً سردياً، وتطرّق إلى الشخصيتين الرئيســـيتين فـــيها وإلى أغراضها الجامعة بين الجد والهزل. كما أنّ الحصري أورد في نصه مصطلحي "الحكاية" و "الرواية".

وقـــد مـــيّز الكلاعـــي (ت٥٤٥هـــ) بين نوعين سرديين هما المقامات والحكايات. وذلك في الفصل الذي عقده للحديث عنهما[٢]. واكتفى الكلاعي في حـــد المقامـــات بحديث الحصري الذي أوردناه ولم يتجاوزه. أمّا حد الحكايات عـــنده فإنـــه لا يـــتجاوز منظور بعض النقاد القدامى إلى الخيال بوصفه كذباً واختلاقاً. وهو ما أشرنا إليه في حديثنا عن نظرة الكلاعي لكتابي "كليلة ودمنة" و "القائف"[٣].

ويـــبدو مـــن حديث الكلاعي عن مقامات البديع أنّه تلقاها تلقي المنبهر المعجـــب بها؛ إذ يصف بديع الزمان أنّه كان فريد عصره في صنعة النظم فلم يذكـــر معـــه أحد، ولا كانت فوق يده يد، وهذا الاسم غريب الشأن، ألا تراه قد

---

(١) زهـــر الآداب وثمر الألباب، تحقيق زكي مبارك، ط٤، دار الجيل، بيروت، د.ت ، ج١، ص٢٧٣-٢٧٤.

(٢) إحكام صنعة الكلام، ص١٩٦-٢٠٧.

(٣) انظر: هذا الفصل، ص٣٦١.

اختص بـه رؤساء البيان، كأحمد الجعفي، وأحمد الهمذاني، وأحمد المعري، ثلاثة كهقعة الجوزاء، أو كما قال فيهم أبو العلاء[١]:

ثلاثةُ أيامٍ هي الدهرُ كلُّه   وما هي غيرُ الأمسِ واليومِ والغدِ

ولـم يخفِ الكلاعي انزعاجه بما حدث لترجمة البديع في اليتيمة التي أتـت الأندلـس مختصـرة، "ولـم تنبه على جلالة قدر البديع وفصاحة نظمه ونثره"[٢]. ولكن ماذا عن الحريري والمقاميين الذين عارضوا البديع، ولماذا لم يذكـرهم الكلاعـي؟. يجيبنا الكلاعي قائلاً: " ومحاسن أبي الفضل لا تنتهي أو يُنتهى عنها، وقد عارضه في هذه المقامات جماعة من الكتاب، بما نزهت عن ذكره هذا الكتاب!"[٣].

وتأتـي المقامات مقترنة بالحريري عند ابن الأثير (ت٦٣٧هـ). وقد عـدّ ابـن الأثير مقامات الحريري وخطب ابن نباتة نماذج متميزة من الكلام المنـثور، ولكـنه مع ذلك يطلب من المبدع الإكثار من حفظ المنظوم والإقلال مـن حفظ المنثور قائلاً: " حتى إني حظرت على نفسي حفظ شيء من مقامات الحريـري، وخطـب ابـن نـباتة وهمـا عكاز أهل الزمان من متعاطي هذه الصـناعة. وكـل هـذا فعلـته فراراً أن يعلق بخاطري شيء من تلك الألفاظ والمعاني"[٤]. وفي حديثه عن تفاوت الملكات الإبداعية عند الأديب الواحد يدلّل ابـن الأثير على ذلك بأنموذج الحريري صاحب المقامات "الذي عندما حضر بغـداد ووقف على مقاماته قيل: هذا يستصلح لكتابة الإنشاء في ديوان الخلافة

---

[١] إحكام صنعة الكلام، ص١٢٥.

[٢] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[٣] المصدر نفسه، ص٢٠٤.

[٤] الوشـي المـرقوم فـي حـل المنظوم، تحقيق جميل سعيد، ط١، مطبعة المجمع العلمي العراقي، ١٤٠٩هـ/١٩٨٩م، ص٥٠.

ويحســـن أثره فيه، فأحضر وكلف كتابة كتاب، **فأفحم ولم يجرِ لسانه في طويلة** ولا قصيرة، فقال فيه بعضهم[1]:

شَيْخٌ لنا من ربيعَةِ الفَرَسِ	**ينتِفُ عثنُونه من الهَوَسِ**
أنطقَهُ اللهُ بالمَشانِ وقَــدْ	**ألجَمه في بغدادَ بالخَرَسِ"**

ويعقد ابن الأثير مقارنة بين المقامات، ولا سيّما **مقامات الحريري، والمكاتبات** (الكــتابة الديوانية) في محاولة منه **لتقليل التفاوت في الصناعة الواحدة؛ فهو لا** يعجـــب مـــن الحبســـة التـــي طرأت على **الحريري وألجمته في مجلس ديوان** الخلافـــة، ويقول رداً على من سأله عن ذلك: " **فقلت: لا عجب؛ لأن المقامات مـــدار جمـــيعها علـــى حكاية تخرج إلى مخلص. وأمَّا المكاتبات فإنّها بحر لا ساحل** له؛ لأنّ المعاني تتجدّد فيها **بتجدد حوادث الأيام، وهي متجدّدة على عدد** الأنفاس، ألا ترى أنه إذا خطب الكاتب المفلق **عن دولة من الدول الواسعة التي** يكون لسلطانها سيف مشهور، وسعي مذكور، **ومكث على ذلك برهةً يسيرة لا** تبلغ عشر سنين، فإنه يدوّن عنه من المكاتبات **ما يزيد على عشرة أجزاء، كل** جزء منها أكبر من مقامات الحريري **حجماً"**[2].

ولم يتفطن ابن الأثير إلى بنية المقامات السردية؛ **فهو يختزل المقامات** كلّهـــا، مقامات الحريري وربّما مقامات سواه، **في أنموذج محدود للغاية (حكاية** تخـــرج إلى مخلص)، **في حين تكون المكاتبات على النقيض بحر لا ساحل له!** ومعانيها متجدّدة في مقابل معانٍ محدودة **تتسم بها المقامات! وموقف ابن الأثير** أنــــه يحـــاول أن يسلب النوع السردي **الجديد (المقامات) تميزه ويصيره نمطاً** جامداً مكروراً يخلو من الإبداع. واحتفاؤه **بالمكاتبات له ما يبرره؛ فهذا الوزير**

---

[1] المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تقديم وتحقيق **وتعليق أحمد محمد الحوفي وبدوي** طبانة، مكتبة نهضة مصر، القاهرة، ١٩٥٩، ج١، **ص٨.**

[2] المصدر نفسه، ج١، ص٨-٩.

الكاتب يعلي من شأن مهنته التي تندرج في إطار الأدب السلطاني/ البلاغة السلطانية الذي لا مكان فيه لأنماط مخاتلة على شاكلة المقامات مثلا.

وقد تحدّث القلقشندي (ت٨٢١هـ) في المقالة العاشرة من (صبح الأعشى) عن الفنون التي ليس لها تعلّق بكتابة الدواوين السلطانية ولا غيرها. وقسّم هذا النوع من الكتابة إلى بابين اثنين: يسمى الأول منهما بـ (الجديات)، ويقدم لنا أمثلة عليه. ويسمى الآخر (الهزليات) ولا يقدم لنا أي شيء بصدده. وباب "الجديات" عند القلقشندي يقسم إلى ستة فصول. وبعض هذه الفصول يتضمن أصنافاً، والأصناف تتضمن أضرباً على النحو التالي:

١- المقامة ٢- الرسائل ٣- قدمات البندق ٤- الصدقات

٥- ما يكتب للعلماء وأهل الأدب ٦- في العمرات التي تكتب للحاج[١].

ويعرّف القلقشندي المقامات بأنها: " جمع مَقامة بفتح الميم، وهي في أصل اللغة اسم للمجلس والجماعة من الناس لسماعها. أمّا المقامة بالضم فبمعنى الإقامة، ومنه قوله تعالى حكاية عن أهل الجنة ﴿الذي أحلّنا دار المُقامة من فَضْله﴾ [سورة فاطر: ٣٥]. وحد المقامات عنده لا يخرج عن النظرة المحدودة لها على الرغم من اعترافه أن ابن الأثير لم يوفِ الحريري حقه، ولا عامله بالإنصاف، ولا أجمل معه القول[٢]. ويبدو أنَّ المقامة تطوّرت في عهد القلقشندي، وأصبحت تعني رسالة. بيد أن نظرة القلقشندي إلى مقامات الحريري لا تخلو من تناقض ففي حين يعلي من شأن المقامات الحريرية، ويصيّر مقامات البديع بالنسبة لها كالمرفوضة[٣] نجده يورد مقالة ابن الأثير

---

[١] انظر: صبح الأعشى في صناعة الإنشا، تحقيق محمد حسين شمس الدين، ط١، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٨٧، ج١٤، ص١٢٥ وما بعدها.

[٢] المصدر نفسه، ج١٤، ص١٢٥.

[٣] المصدر نفسه، الجزء نفسه، الصفحة نفسها.

عن المقامات مُسلَّماً بها[1]. إذ يقول: " ومن هنا تنقّص الوزير ضياء الدين ابن الأثير في المثل السائر المقامات الحريرية وازدهارها جانحاً إلى أنّها صور موضوعة في قوالب حكايات مبنية على مبدأ ومقطع بخلاف الكتابة فإنّ أحوالها غير متناهية، ولو روعي حال ما يكتب الكاتب في أدنى مدة لكان مثل المقامات مرات"[2].

٥- النقاد العرب القدامى والسيرة الشعبية:

غيّب النقاد العرب القدامى السيرة الشعبية فلم يُؤثر عنهم أنهم أفردوا أبواباً أو فصولاً من مصنفاتهم للحديث عنها[3]. وقد أشار ابن الأثير إلى وجود أدب الملاحم عند الفرس وغيابه عند العرب على الرغم من تميّز لغتهم بالثراء والغنى الدلالي. يقول ابن الأثير: " وعلى هذا فإني وجدت العجم يفضلون العرب في هذا النكتة المشار إليها، فإن شاعرهم يذكر كتاباً مصنفاً من أوله إلى آخره شعراً، وهو شرح قصص وأحوال، ويكون مع ذلك في غاية الفصاحة والبلاغة في لغة القوم، كما فعل الفردوسي في نظم الكتاب المعروف بشاه نامه، وهو ستون ألف بيت من الشعر، يشتمل على تاريخ الفرس، وهو قرآن القوم، وقد أجمع القوم وفصحاؤهم على أنه ليس في لغتهم أفصح منه، وهذا لا يوجد في اللغة العربية على اتساعها وتشعب فنونها وأغراضها، وعلى أن لغة العجم بالنسبة إليها كقطرة من بحر"[4].

ولا نجد عند نقاد العصر المملوكي ومؤرخيه، وهو العصر الذي ازدهرت فيه هذه السير الشعبية ازدهاراً كبيراً، أية إشارة إلى نشوء هذه السير

---

[1] صبح الأعشى ، ج١، ص٨٦.

[2] المصدر نفسه، ج١٤، ص ١٢٥.

[3] سنبحث أسباب التغييب في التلقي المتعالي، انظر هذا الفصل، ص٣٩٤ وما بعدها.

[4] المثل السائر، القسم الرابع، ص١٢.

وتشـــكلاتها الســـردية. وتبرز عند هؤلاء النقاد عناية كبرى بالبلاغة الرسمية والأدب الســـلطاني مُمثلاً في المكاتبات والكتابة الإنشائية (الديوانية)، ونجد ذلك عند شهاب الدين الحلبي (ت٧٢٥هـــ)، والقلقشندي (ت٨٢١هـــ) وغيرهم.

ونســـتثني من هؤلاء النقاد ابن خَلدون (ت ٨٠٨هـــ) الذي سبق لنا أن أوردنـــا حديـــثه عـــن بني هلال وهجرتهم الكبرى من جزيرة العرب إلى بلاد الغـــرب الإســـلامي[١]. ويقول ابن خَلدون في حديثه عن الجازية الهلالية " إنَّ بنـــي هـــلال يتـــناقلون مـــن أخبارها ... ويروون كثيراً من أشعارها محكمة المبانـــي، متفقة الأطراف، وفيها المطبوع والمنتحل والمصنوع، ولم يفقد فيها مـــن البلاغة شيءٌ وإنَّما أخَلوا فيها بالإعراب فقط، ولا مدخل له في البلاغة... إلا أنَّ الخاصـــة من أهل العلم بالمدن يزهدون في روايتها ويستنكفون عنها لما فيها من خلل الإعراب، ويحسبون أن الإعراب هو أصل البلاغة، وليس كذلك، وفي هذه الأشعار كثير دخلته الصنعة، وفُقِدَتْ فيه صحة الرواية فلذلك لا يُوثق به، ولو صحت روايتهُ لكانت فيه شواهدُ بأيامهم ووقائعهم مع زناتة وحروبهم، وضبط لأسماء رجالاتهم وكثير من أحوالهم. لكنا لا نثق بروايتها"[٢].

وتفيدنا بعض الإشارات الأدبية والتاريخية المتناثرة في مصنفات الكتب القديمـــة عـــن تشكّل نص السيرة الشعبية. فابن كثير (ت٧٧٤هـــ) تحدَّث عن البطّال وهو أحد الشخصيات الرئيسة في سيرة الأميرة ذات الهمة على نحو لا يخـــتلف عما ورد في السيرة ذاتها[٣]. وقال عنه ابن تغري بردي (ت٨٧٤هـــ) إنـــه " شهد عدة حروب وأوطأ الروم خوفاً وذلة. وللعامة حكايات ترويها عنه

---

[١] انظر: الفصل الثاني من الباب الأول، ص ٢٥٦.

[٢] تـــاريخ ابـــن خلـــدون، تحقيق تركي فرحان المصطفى، ط١، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ١٤١٩هـــ/١٩٩٩م، م٦، ص٢١-٢٢.

[٣] انظر: ابن كثير، البداية والنهاية، ط٣، مكتبة المعارف، بيروت، ١٩٧٨، ج٩، ص٣٣١-٣٣٤.

من مخترعات القصاصين"[1]. وجعل المقري (ت١٠٤١هـ) حديث البطّال وألف ليلة وليلة من الأحاديث المشهورة في بلاد الأندلس[2].

وسبق لنا أن بيّنا ورود شخصيات بعض السير الشعبية بوصفها شخصيات مرجعية واقعية، مثل (دالة المحتالة) في مروج المسعودي[3]. وهذا يشير إلى نمو البنية الحكائية في هذه السير؛ فبعد أن كانت تُروى منفصلة أصبحت تنتظم في وحدات حكائية مُنضّدة، وهو ما نجده في نسخ السيرة الشعبية التي بين أيدينا. وهذا يعني أيضا أنّ الإبداع الشعبي كان يسير بمعزل عن التغييب النقدي الرسمي.

ب- التلقي التفاضلي:

احتفى النقد العربي القديم بالمفاضلة بين الأنواع والأجناس الأدبية. وتحفظ لنا بعض المصادر الأدبية القديمة أخباراً عن مفاضلات جرت في العصر الجاهلي، وكان عماد هذه المفاضلات الشعر والنثر[4]، بيد أنّ المفاضلة بين المنظوم (الشعر) والمنثور (النثر) سوف تأخذ منحى نقدياً أو لنقل سوف تشكّل حركة نقدية كبرى شأنها في ذلك شأن المفاضلة بين الشعراء ابتداءً من القرن الثالث للهجرة وما تلاه من قرون. ولن تكون الأحكام الذوقية وحدها السبب في تفضيل جنس المنظوم على جنس المنثور أو العكس، وإنّما ستتحكم الأنساق الثقافية في هذه المفاضلات، الأمر الذي يجعلنا نتحدث عن تحوّلات خطيرة جرت في بنية المجتمع العربي الإسلامي وآفاق تلقيه فنكون بذلك أمام الثنائية التالية مركزية الشعر/ مركزية النثر. ونكون أيضاً أمام نسق ديني

---

(١) النجوم الزاهرة، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، القاهرة، [--١٩]، ج١، ص٢٧٢.

(٢) المقري، نفح الطيب، ج٢، ص٢٩٠.

(٣) انظر: مروج الذهب، ج٤، ص١٦٨.

(٤) من ذلك على سبيل المثال خبر ابنتي الخس جمعة وهند. انظر: البيان والتبيين، ج١، ص ٥٢، ٣١٢-٣١٣ و ٣٢٤، ج٤، ص١٦٢-١٦٣، عيون الأخبار، ج٢، ص٢١٤.

يرجع المفاضلات إلى أنموذج مثالي أعلى (القرآن الكريم)، كتاب العربية الأكبر. إلى جانب النسق الأخلاقي في المفاضلات الذي يذكرنا بالأحكام الذوقية الصادرة عن نقاد جاهليين وإسلاميين في صدر الإسلام والعصر الأموي. ولم تخلُ المفاضلات كذلك من توجهٍ نحو المتلقي وشروط تلقيه، ومن توجهٍ نحو المادة الإبداعية شعراً ونثراً وجمالياتها الأسلوبية.

وتدور دراستنا على هذه المفاضلات؛ أي المفاضلة بين المنظوم والمنثور. ويهمنا من هذه المفاضلات علاقتها بالأنواع السردية (القصصية)، إن وُجِدَتْ هذه العلاقة.

نقع على إشارات نقدية قليلة عن علاقة الأنواع السردية (القصصية) بالمفاضلات التي جرت بين المنظوم والمنثور. فقد أغفل ابن وهب (توفي بعد ٣٣٥هـ) الأنواع السردية (القصصية)، واكتفى بالإشارة إليها بإيجاز في أساليب تأليف الكلام أو العبارة من خبر، وإنشاء وتشبيه، وكناية، وتعريض، واستعارة ثم قصص وأمثال؛ أي أنه اكتفى بجعلها من وجوه البلاغة. والتفت بعض النقاد القدامى إلى الأمثال وأيام العرب مثل ابن الأثير[1]. والقلقشندي[2]، وجعلوها ضمن منظومة البلاغة وأغفلوا الإشارة إلى سائر الأنواع السردية القصصية. ولعلَّ أهمها القصة العجائبية والمقامات. وتعمّد ابن الأثير أن يسوّغ إهماله المقامات على الرغم من اعترافه بفضلها حتى لا يعلق بخاطره شيء مما سبق إليه غيره من أرباب الكلام المنثور فيعوق ذلك ابتكار المعاني وفرادتها. يقول ابن الأثير: " ومن الناس من ذهب إلى الإكثار من حفظ الخطب والرسائل لمن تَقَدَّمه وأنا لا أرى ذلك، لأمرين: أحدهما ألا يعلق بالخاطر شيء مما سبق إليه غيره من أرباب الكلام المنثور. والآخر أن

---

[1] انظر: المثل السائر، ج١، ص٢٣.

[2] انظر: صبح الأعشى، ج١٤، ص١٣٤.

وعلـــى الـــرغم من التحوّل في وظيفة المبدع (المتفنّن) وبروز أنماط مدينـــية صاعدة مثل بلاغة الترسل والخطب وصناعة البلاغة إلا أنّ الموروث الـــنقدي لـــم يستجب لمثل هذه التحوّلات فقد جعلها تابعة لمركزية الشعر الذي ظفـــر بمـــتابعات نقديـــة واســـعة دارت حول بعض الشعراء مثل أبي نواس وأبي تمّام والبحتري والمتنبي.

جـ- التلقي المتعالي (تلقي العامة/ الخاصة):

رســـخّت البلاغة الرسمية التي سادت منذ القرن الثاني للهجرة الفارق بيـــن بلاغتيـــن؛ بلاغة الخاصة وبلاغة العامة. ويقول عبد الحميد الكاتب وهو بصدد إرساء تقاليد سلطانية تشمل أركان التلقي كافة من (مبدعٍ ومتلقٍ ونص): "البلاغة هي ما رضيته الخاصة وفهمته العامة"[1]. ونجد الأصول الأولى لمبدأ موافقـــة الحـــال مـــا يجـــب لكل مقام من المقال في صحيفة بشر بن المُعتمر (ت٢١٠هـــــ) الـــذي أكّـــد دور السياق الخارجي في البلاغة لافتاً الانتباه إلى وظيفـــتها النفعية من خلال قوله: " وإنّما مدار الشرف على الصواب، وإحراز المـــنفعة مـــع موافقـــة الحال، وما يجب لكل مقام من المقال"[2]. وقد تحكّمت الأصول العقائدية في حد البلاغة عند ابن المعتمر. فمبدأ العدل الاعتزالي يؤكّد أنّ العقل الذي هو حجة الله على عباده أعدل الأشياء توزعاً بين الناس وأنه لا فـــارق بينهم إلا بالتقوى " وأنّ الإنسان بالتعلم والتكلف، وبطول الاختلاف إلى العلماء، ومدارسة كتب الحكمة، يجود لفظه ويحسن أدبه"[3]. ويحيلنا هذا القول علـــى تأكيد احتفاء صحيفة بِشر بالتلقي الذي أخذ يستوعب المنطوق والمكتوب

---

(١) ابـــن حَجة الحموي، ثمرات الأوراق، تحقيق وتعليق محمد أبو الفضل إبراهيم، ط٣، دار الجيل، بيروت، ١٩٩٧، ص٣٣٥.

(٢) المصدر نفسه، ج١، ص١٣٦.

(٣) المصدر نفسه، ج١، ص٨٦.

معـــاً. لكـــن لن يستمر هذا الاحتفاء مع أجيـــال المعتزلة الذين عاصروا بشراً والذيـــن أتـــوا بعده. فواصل بن عطاء (ت١٣١هـــ) يؤكد القطيعة المعرفية مع العامـــة؛ إذ تُروى عنه أقوال منها " ما اجتمعت العامة إلا ضرت،" وقوله " ألا قاتل الله هذه السفلة، تواد من حاد الله ونبيه، وتحاد من وادّ الله ونبيه، وتذم من مدحه الله، وتمدح من ذمه الله"[١]. ويحدّد الجاحظ مجتمع النخبة في حديثه عن اللّغة التي ينبغي أن يستعملها الكاتب (مجتمع الخاصة) قائلاً: " وإذا سمعتموني أذكـــر العوام فإني لست أعني الفلاحين والحشو والصناع والباعة، ولست أعني أيضـــاً الأكـــراد في الجبال وسكان الجزائر في البحار، ولست أعني من الأمم مـــثل البربر والطيلسان، ومثل موتان وجيلان، ومثل الزنج وأشباه الزنج، وإنّما الأمـــم المذكـــورون فـــي جميع الناس أربع: العرب، وفارس، والهند، والروم. والـــباقون همج وأشباه الهمج، وأمّا العوام من أهل ملتنا ودعوتنا، ولغتنا وأدبنا وأخلاقنا فالطبقة التي عقولها وأخلاقها فوق تلك الأمم ولم يبلغوا منزلة الخاصة هنا، على أنّ الخاصة تتفاضل في طبقات أيضاً"[٢].

وتصـــدر نظرة الجاحظ لثنائية (الخاصة/ العامة) عن منظورين عرقي وطبقـــي. فالمنظور العرقي هو الذي يجعل العرب في طليعة الأمم تليها الأمم الأخـــرى في فارس، والهند، والروم. والمنظور الطبقي هو الذي يجعل العوام مـــن العـــرب والمســـلمين أرقى من أبناء الشعوب الهمجية والزنوج وسواهم، وأدنـــى من مجتمع النخبة. ولا يكتفي الجاحظ بمثل هذا التقسيم والتصنيف؛ إذ إنـــه في مجتمع النخبة نفسه سيكون تفاضل وتمايز وتراتبية ثقافية واجتماعية. ويؤكـــد ذلك قوله: "على أن الخاصة تتفاضل في طبقات أيضاً". ولا نستطيع أن نغفـــل أثر التكوينات المدينية الصاعدة في إحداث مثل هذه التراتبية التي شكّلت ثقافة جديدة هي الأدب السلطاني.

---

[١] البيان والتبيين، ج٢، ص٢٠٦.

[٢] المصدر نفسه، ج١، ص١٣٧.

ونجد عند ابن المعتز (ت٢٩٦هـ) تأكيداً لهذه التراتبية الثقافية الصادرة عن تراتبية اجتماعية. فقد صرّح ابن المعتز بما كان سواه من النقاد يتلطف في إيصاله إذ يقول: " ألا ترى أنّ جماعة العوام متى وصلت إلى آداب الملوك العظام بطلت المآثر، وسقطت المفاخر، وصارت الرؤوس كالأذناب، والأذناب كالأذياب... هذا، وليس شيء أضر من تمثل السخيف بالشريف، واللئيم بالكريم، والذليل بالجليل، والحقير بالخطير، والمهين بالمكين، ولا أعظم خطراً على صاحب المملكة ثم الأقرب بالأقرب من خاصة أولاده، ووجوه قواده، وعامة أجناده، من هرج السفل، وخمول أهل النبل، وتعزز الخول ... لأن ذلك أجمع يغرس المحن، ويوقد الفتن، ويبعث على تهدُّم الدول، وتنقل المُلك، ويحوّل الرياسة، ويزيد في اضطراب السياسة"[١].

وقد قسَّم ابن وهب الكاتب (توفي بعد ٣٣٥هـ) الكلام إلى صنفين " هما الكلام الجزل وهو كلام الخاصة والعلماء والعرب الفصحاء والكُتاب والأدباء. والكلام السخيف كلام الرعاع والعوام الذين لم يتأدبوا، ولم يسمعوا كلام الأدباء ولا خالطوا الفصحاء"[٢]. وتندرج ثقافة العوام في إطار الكلام السخيف. يقول ابن وهب " وللفظ السخيف موضع آخر لا يجوز أن يُستعمل فيه غيره، وهو حكاية النوادر والمضاحك، وألفاظ السخفاء والسفهاء فإنه متى حكاها الإنسان على غير ما قالوا خرجت عن معنى ما أُريد بها، وبردت عند مسمعها، وإذا حكاها كما سمعها، وعلى لفظ قائلها وقعت موقعها، وبلغت غاية ما أُريد بها، فلم يكن على حاكيها عتب في كافة لفظها"[٣].

ولعلَّ هذه الرؤية السكونية والعالم الثابت الذي رسخّته البلاغة الرسمية المهيمنة هي التي جعلت أبا هلال العسكري (ت٣٩٥هـ) ومن تلاه من

---

(١) ابن المعتز، فصول التماثيل في تباشير السرور، تحقيق جورج قنازع، فهد أبو خضرة، ط١، دمشق، مطبوعات مجمع اللغة العربية، ١٤١٠هـ/١٩٨٩م، ص٣٢-٣٣.

(٢) البرهان في وجوه البيان، ص٢٤٨.

(٣) المصدر نفسه، ص٢٤٨.

بلاغيين يتوارثون فهم الجاحظ وابن المعتز لمعنى البلاغة (مطابقة الكلام لمقتضى الحال مع فصاحته!). ولذلك يؤكّد أبوهلال العسكري أنّ كلام "سيد الأمة بكلام السوقة إنّما هو جهل بالمقامات"[1].

ويصف التوحيدي (ت٤١٤هـ) العامة بالصفات التالية: "همج ورعاع، وأوباش، وأوناش، ولفيف، ورعائف، وداصة، وسقاط، وأنذال، وغوغاء، لأنهم من قلة الهمم وخساسة النفوس، ولؤم الطباع على حال لا يجوز أن يكونوا في حومة المذكورين".[2] وفي المحاورة التي دارت بين ابن حيّان والوزير ابن سعدان يرد ما يلي: "هذا فن حسن وأظنك لو تصديت للقصص والكلام على الجميع لكان لك حظ وافر من السامعين العاملين، والخاضعين والمحافظين فكان جواب أبي حيّان: إنّ التصدي للعامة خلوقة، وطلب الرفعة بينهم ضعة، والتشبه بهم نقيصة، وما تعرّض لهم أحد إلا أعطاهم من نفسه وعلمه وعقله ولوثته ونفاقه وريائه أكثر مما يأخذ منهم من إجلالهم وقبولهم وعطائهم وبذلهم.

وليس يقفُ على القاص إلا أحد ثلاثة: إمّا رجل أبله، فهو لا يدري ما يخرج من أم دماغه. وإمّا رجل عاقل فهو يزدريه لتعرّضه لجهل الجهال، وإمّا له نسبة إلى الخاصة من وجه، وإلى العامة من وجه، فهو يتذبذب عليه من الإنكار الجالب للهجر، والاعتراف الجالب للوصل، فالقاص حينئذ ينظر إلى تفريغ الزمان لمداراة هذه الطوائف، وحينئذ ينسلخ من مهماته النفسية ولذاته العقلية، وينقطع عن الازدياد من الحكمة بمجالسة أهل الحكمة؛ إمّا مقتبساً منهم، وإمّا قابساً لهم؛ وعلى ذلك فما رأيت من انتصب للناس قد ملك إلا

---

[1] كتاب الصناعتين، تحقيق علي محمد البجاوي، ومحمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، بيروت، ١٤٠٦هـ/١٩٨٦م، ص٧.

[2] الصداقة والصديق، مكتبة الآداب، القاهرة، د.ت.ن. ص٧.

درهماً وإلا ديناراً أو ثوباً، ومناصبة شديدة لمماثليه وعداته"[1]. وقد آثرنا إيراد نص أبي حيان على الرغم من طوله لأنّه يبرز لنا موقف مبدع وناقد في الآن نفسه من القص والقصاص. وهو موقف ينظر إلى القصاصين بعين الازدراء والاستهجان لأنّ ثقافتهم مستمدة من ثقافة العامة، والغوغاء، والسفلة، والأوباش. ويشير نص التوحيدي إلى (نوع/ نمط) متلقي هذه القصص الذي لا يخرج عن رجل أبله، ورجل عاقل يزدريه، ورجل متوسط بين الخاصة والعامة. وثقافة القاص وفقاً للتوحيدي تجعله ينقطع عن مجالسة أهل الحكمة (ثقافة النخبة). وقد كانت الرؤية العقلانية هي الموجّه لأبي حيّان في تناوله أشكال القص وأنواعه التي ازدهرت ازدهاراً كبيراً في عصره (القرن الرابع للهجرة). وكما حكم التوحيدي على هزار أفسانة بأنها داخلة ضمن ضروب الخرافات فإنّ حكمه على القص عامة ينسجم مع رؤيته العقلانية تلك. ولعلّ هذه الرؤية هي التي جعلته يلتقي مع نقاد السلطة الدينية في رؤيتهم النقلية (ابن قُتيبة على سبيل المثال!).

وقد ساهمت بلاغة السلطة في خلق جو من النفور والقمع لنتاجات العامة جميعها، فأبوعقال الكاتب يؤلف كتاباً في أخلاق العوام. والقاضي محمد بن إسحاق الصيمري يؤلف كتاباً آخر عن "مساوئ العامة وأخبار السفلة والأغتام"، والسرّاج الطوسي يعقد باباً في كتابه (اللُّمع) في ذكر جماعة المشايخ الذين رموهم بالكفر[2]. وفي مقابل ذلك نجد احتفاء البلاغة المقموعة (جماعة إخوان الصفاء) بالعامة، فهم قد ضمّنوا رسائلهم فصلاً في بيان "فضل الفقراء والمساكين من العامة"[3].

---

[1] كتاب الإمتاع والمؤانسة، ج١، ص٢٢٥.

[2] آدم متز، الحضارة الإسلامية في القرن الرابع، ج١، ص٣٩٤.

[3] فصل في بيان فضل الفقراء والمساكين وأهل البلوى، الرسالة الأولى، رسائل إخوان الصفاء وخلان الوفاء، ط١، منشورات عويدات، بيروت، ١٩٩٥، ص٣٥٤-٣٥٦.

وبيّن الحجاري (ت٨٥٤هـ) في كتابه (المسهب) تجاهل الثقافة العالمة إبداعات العوام ونتاجاتها قائلاً: " ولشُطار الأندلس من النوادر والتركيبات وأنواع المضحكات ما تملأ الدواوين ما حكى وما ركب ولا استغرب أحد ما أورده ولا تعجب، إلا أنّ مؤلفي هذا الأفق طمحت هممهم عن التصنيف في هذا الشأن، فكاد يمر ضياعاً "[١].

وتذكر الحكاية التي يرويها الصولي (ت٣٣٥هـ) عن الخليفة الراضي (ت٣٢٩هـ) أنه كان يقرأ عليه يوماً شيئاً من شعر بشّار، وبين يديه من الكتب كتب لغة وكتب أخبار، إذ جاءه خدم من خدم جدته فأخذوا جميع ما بين يديه من الكتب، دون أن يكلموه ومضوا، فاغتاظ الخليفة الراضي، ثم مضت ساعات ردوا بعدها الكتب كما هي، فقال لهم الراضي: " قولوا لمن أمركم بهذا قد رأيتم هذه الكتب، وإنّما هي حديث فقه وشعر ولغة وأخبار وكتب العلماء، ومن كمّله الله بالنظر في مثلها وينفعه بها، وليست من كتبكم التي تبالغون فيها مثل عجائب البحر وحديث سندباد والسنور والفأر"[٢].

ويؤشر لنا خبر الصولي على تنبه الخليفة الراضي إلى ما سبق أن حذّر منه ابن المعتز من خطر امتزاج ثقافة الخواص بثقافة العوام فالراضي يحافظ على تلك الحدود المرسومة والحواجز الموضوعة بين هاتين الثقافتين، والثقافة المعتمدة عنده هي ثقافة الحكماء التي أكّدها التوحيدي لا الثقافة الوهمية (ثقافة الوهم والعجائب والغرائب). وقد كان عصر الصولي كما هو عصر أبي حيّان التوحيدي (القرن الرابع للهجرة) سوقا رائجة لتخلّق القص العجائبي وازدهاره بين المتلقين على اختلاف فئاتهم من خواص وعوام.

---

[١] المقري، نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، م٣، ص١٥٦.

[٢] الصولي، أخبار الراضي بالله أو تاريخ الدولة العباسية من ٢٣٣هـ إلى ٣٣٣ هـ من كتاب الأوراق، عُني بنشره ج. هيورث، د.ن. ط١، دار المسيرة، بيروت، ١٣٩٩هـ/ ١٩٧٩. ص٦.

وإلى جانب تلقي العامة/ الخاصة يندرج التلقي المتعالي أيضاً في مقولة النص/ الأنموذج واللانص. وفي إيجاد أنموذج أعلى تُقاس إليه سائر النماذج. ولعلّ موقف ابن الطِّقطقي (ت٧٠٩هـ) في تقديمه لكتابه (الفخري في الآداب السلطانية والدول الإسلامية) ما يشي بهذا النمط من التلقي فهو يرى " أنّ كتابه هذا إن نُظِرَ إليه بعين الإنصاف رُئي أنفع من الحماسة التي لهج الناس بها، وأخذوا أولادهم بحفظها فإنّ (الحماسة) لا يُستفاد منها أكثر من الترغيب في الشجاعة والضيافة وشيء يسير من الأخلاق في الباب المُسمَّى بباب الأدب والتأنُّس بالمذاهب الشعرية. وهذا الكتاب يُستفاد منه هذه الخصال المذكورة، ويُستفاد منه قواعد السياسة، وأدوات الرياسة. فهذا فيه ما في الحماسة وليس في الحماسة ما فيه"[1]. ولم يكن الشعر (كتاب الحماسة) هو الأنموذج المتدني قياساً إلى كتاب (الفخري)، وإنّما هناك أنموذج آخر مُتدنٍ يذكره الفخري وهو (المقامات) إذ يقول عن كتابه: " وهو أيضاً أنفع من (المقامات) التي الناس فيها معتقدون، وفي تحفظها راغبون؛ إذ المقامات لا يُستفاد منها سوى التمرُّن على الإنشاء، والوقوف على مذاهب النظم والنثر. نعم، وفيها حكم وحيل وتجارب إلا أنّ ذلك مما يصغر الهمة؛ إذ هو مبني على السؤال والاستجداء والتحيّل القبيح على النزر الطفيف، فإن نفعت من جانب، ضرت من جانب"[2].

وقد كانت وظيفة الأدب النفعية الصادرة عن البلاغة السلطانية والأدب السلطاني هي المعيار الذي جعل ابن الطِّقطقي لا يعتد بأظهر كتابين رآهما في عصره وهما الحماسة والمقامات. " إذ إنّ النص المعتمد في كتاب (الحماسة) هو باب الأدب الذي تُستفاد منه الأخلاق. أمّا المقامات فإنها تخلو من هذه الوظيفة النفعية التي قد تكون شرعية أو تعليمية أو تربوية أو أخلاقية

---

[1] ابن الطقطقي، الفخري في الآداب السلطانية والدول الإسلامية، تحقيق عبد القادر محمد مايو، دار القلم العربي، حلب، ١٩٩٧، ص٢١.

[2] المصدر نفسه، ص٢١.

تهذيبية"[1]. وتأسيساً على ذلك لا يتبقى منها سوى الوظيفة الجمالية والتمرُّن علـى الإنشاء، والوقوف على مذاهب النظم والنثر. وهذه الوظيفة لا تعني شيئاً عند ابن الطقطقي. وابن الطقطقي (العلوي، الشيعي) يقترح على المتلقي عوض الاستغراق في قراءة الحماسة والمقامات أن ينشغل بقراءة كتابين آخرين هما: (نهج البلاغة) و (اليميني) للعتبي[2].

ويقول ابن الطِّقطقي: " وبعض الناس تنبهوا على هذا من المقامات الحريرية والبديعية فعدل الناس إلى (نهج البلاغة) من كلام أمير المؤمنين علي بن أبي طالب عليه السلام فإنه الكتاب الذي يُتعلّم منه الحكم، والمواعظ، والخطب، والتوحيد، والشجاعة، والزهد، وعلو الهمة، وأدنى فوائده الفصاحة والبلاغة، وعدل الناس إلى (اليميني) للعتبي. وهو كتاب صنفه مؤلفه ليمين الدولة محمود بن سبكتكين يشتمل على سير جماعة من الملوك بالبلاد الشرقية، عبّر فيه بعبارات حظها من الفصاحة وافر، وصاحبها إن لم يكن ساحراً فهو كاتب ماهر، والعجم مشغوفون به مجدون في طلبه"[3].

إذن لدينا كتابان هما (نهج البلاغة) وهو أنموذج البلاغة الأعلى بالنسبة لعلوي شيعي، والكتاب الآخر (اليميني) سيرة موضوعية لأحد السلاطين أي بلاغة سلطانية. ولعلَّ ابن الطِّقطقي كان يحاول من خلال إدراجه الكتاب الآخر (اليميني) أن يخطب ود السلطة الحاكمة آنذاك (دولة الغزنويين).

---

[1] ألفت الروبي، الموقف من القص في تراثنا النقدي، ط١، مركز البحوث العربية للدراسات والتوثيق والنشر، القاهرة، ١٩٩١، ص١٥٤.

[2] أبو نصر العتبي: مؤرخ عاش في خراسان له كتاب (اليميني) في تاريخ محمود بن سبكتكين الغزنوي، توفي (٤٢٧هـ/١٠٣٦م)، الزركلي، الأعلام، م٦، ص١٨٤.

[3] الفخري في الآداب السلطانية والدول الإسلامية، ص٢٢.

رابعاً: شروح المقامات:

أفرد الثعالبي (ت٤٢٩هـ) فصلاً كاملاً في يتيمته للحديث عن تفرّد البديع في مقاماته ورسائله. وبيان حاله ووصفه[1]. ولم يتجاوز الثعالبي دائرة الإعجاب والانبهار بمعاصره الذي وصفه بأنّه "كان صاحب عجائب وبدائع وغرائب وكلامه كله عفو الساعة، وفيض البديهة، ومسارقة القلم، ومسابقة اليد، وجمرات الحدة، وثمرات المدة، ومجاراة الخاطر للناظر، ومباراة الطبع للسمع"[2]. وكانت مقامات البديع الأربعمئة، حسب وصف الثعالبي، تشمل: "ما تشتهي الأنفس، وتلذ الأعين، من لفظ أنيق قريب المأخذ، بعيد المرام، وسجع رشيق المطلع والمقطع كسجع الحمام، وجد يروق فيملك القلوب، وهزل يشوق فيسحر العقول"[3]. وخطاب الثعالبي النقدي لا يخرج عن نمط خطاب أنصار البديع الذين تحزّبوا له وناصروه في معركته الإبداعية مع الخوارزمي. فها هو ذا الكاتب المعروف أبو علي مسكويه (ت٤٢١هـ) يكتب إلى البديع قائلاً: "فهمت خطاب الشيخ الفاضل، الأديب البارع، الذي لو قلت إنه السحر الحلال والعذب الزلال لنقصته حقه[4]:

يا بارعاً في الأدب المُجتنى	منه ضروبُ الثمرِ الطيبِ
لو قلتُ: إنّ البحرَ مستغرقٌ	في بَحْرِك الفيّاضِ لم أكذبِ
إذا تبوّأتَ محلاً فمَا	نزلتَ إلا منْزِلَ الكوكبِ

ولم تتشكّل حركة نقدية حول مقامات البديع باستثناء الإشارات النقدية العابرة التي أشرنا إليها. ولم يؤثر عن البديع في المصادر التي ترجمت له أنه

---

[1] يتيمة الدهر، ج٤، ص٢٩٣-٣٣٤.

[2] المصدر نفسه، ج٤، ص٢٩٣-٢٩٤.

[3] المصدر نفسه، الجزء نفسه، ص٢٩٤.

[4] ياقوت الحموي، معجم الأدباء، ط٣، دار الفكر، ١٩٨٠، ج٥، ص١٥-١٦.

كان يعقد مجالس يملي فيها مقاماته. فالأخبار الواردة عنه تفيدنا أنه كان يرتجل المقامات ارتجالاً؛ أي أن سمات الشفاهية كانت بارزة في مقاماته كما بيّنا سابقاً[1].

وقد تمثّل تلقي مقامات البديع في الرغبة في محاكاتها واتخاذها أنموذجاً أدبياً " أعلى " ولا يختلف في مثل هذا التلقي الإبداعي المشارقة عن المغاربة والأندلسيين. وكان أول المتذوقين لها الناسجين على منوالها ابن شُهيد (ت٤٢٦هـ) الذي أنشأ على مثالها قطعاً وصفية في وصف الماء، والبرغوث، والثعلب، والحلوى[2]. ومن الذين عارضوا مقامات البديع أيضاً ابن شرف القيرواني (ت٥٣٤هـ) الذي أورد ابن بسّام في الذخيرة طرفاً من أخباره وآثاره قائلاً:"ولابن شرف مقامات عارض بها البديع في بابه، وصبّ فيها على قالبه"[3]. وعارض البديع أيضاً أبوالمغيرة بن حزم الذي قال عنه ابن بسّام: " وعرضت على أبي المغيرة رسالة بديع الزمان في الغلام الذي خطب إليه وده بعد أن عذر، وبقل وجهه وأزهر فعارضها برقعة"[4].

ونجد عن الشّريشي (ت ٦١٩هـ) الشارح الأندلسي لمقامات الحريري بعض الإشارات الطريفة إلى تعصب بعض علماء الأدب في الأندلس للبديع وتفضيلهم إياه على الحريري، وكان دافعهم في ذلك أنّ فضل البديع يكمن في ارتجاله؛ بمعنى أنه يمثل مذهب أهل الطبع في حين مثّلت مقامات الحريري التي أنشأها كتابة ولم يرتجلها سبباً في تأخر الحريري عند هؤلاء العلماء. إذ يقول الشّريشي: " وسُئِلَ بعض علماء الأدب من أهل عصرنا عن الحريري والبديع، فقال: لم يبلغ الحريري أن يُسمّى "بديع يوم"؛ فكيف يُقارن بديع

---

[1] انظر: الفصل الثاني من الباب الأول، ص ٣١٦

[2] انظر: إحسان عبّاس، تاريخ الأدب الأندلسي، عصر الطوائف والمرابطين، ص٢٤٣.

[3] الذخيرة، القسم الرابع، م١، ص١٩٦.

[4] المصدر نفسه، القسم الأول، المجلد الأول، ص١٤٠.

زمان!"، وجرى ذكر مقاماته في مجلس بعض أشياخنا، وكان حافظاً أديباً فقال: مقامات البديع يحكى أنها ارتجال، وأن البديع كان يقول لأصحابه في آخر مجلسه: اقترحوا غرضاً نبني عليه مقامة، فيقترحون ما شاءوا فيملي عليهم المقامة ارتجالاً في الغرض الذي اقترحوه، وهذا أقوى دليل، إن صحّ، على فضل البديع"[1].

وقد مثّلت بلاغة البديع عند ابن حزم الأندلسي (ت٤٥٦هـ) ضرباً من البلاغة الرفيعة جعلته يشيد بها، ويعلي من شأنها فالمتأخرون عنده جميعاً " مبعدون عن البلاغة، ومقربون من الصلف والتزيّد حاشا الحاتمي وبديع الزمان فهما مائلان نحو طريقة سهل بن هارون"[2].

وقد عدَّ أبو الحكم المغربي (ت٥٤٩هـ) مقامات البديع أنموذجاً أعلى في البلاغة والفصاحة، إذ يقول في بيان إعجابه بمؤلفات ممدوحه الأديب الهيتي[3]:

إذا رامَ قافيــةً نَظْمهـا	غدا طوْعَه سهلُهَا والعسيرُ
وذاك الذي شعره حِنْطة	وشعـرُ سواه لدينا شعيـرُ
ومـا كمقاماتــه للبديــع	وليسَ له اليَومَ فيها نظيـرُ

وعلى الرغم من شهادة الحريري لبديع الزمان الهمذاني بالريادة الإبداعية عندما وصف نفسه في خطبة مقاماته بأنّه لم يدرك (الظالع شأو الضليع) فإنّ مقامات الحريري وحدها هي التي أثارت حركة نقدية كبرى تمثّلت في عشرات الشروح التي تباينت مناهج شرّاحها، الأمر الذي يجعلنا

---

(١) شرح مقامات الحريري، ج١، ص٢٤.

(٢) ابن حزم، رسائل ابن حزم الأندلسي، تحقيق إحسان عبّاس، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٣، ج٤، ص٣٥٢.

(٣) العماد الأصفهاني، خريدة القصر وجريدة العصر، تحقيق عمر الدسوقي وعلي عبد العظيم، دار نهضة مصر للطبع والنشر، ج١، القسم الرابع، ص٣٧٤.

نتساءل: لماذا تركّزت هذه الشروح على مقامات الحريري وحدها دون سواها؟ وهل تمثل هذه الشروح تاريخاً لجماليات التلقي يؤسّس اندماجاً وانصهاراً لآفاق التوقع Horizon of Expectations أو يؤسّس تغيراً في هذه الآفاق لتلقٍ سردي منفرد؟

وربّما كانت مقامات الحريري بما تمثّله من نص ثقافي يشمل الصنعة اللفظية ويشمل كذلك سواها من فنون القول العربي سبباً لمثل هذا التلقي. وقد وصف الحريري مقاماته بأنّها تحتوي على " جد القول وهزله، ورقيق اللفظ وجزله، وغرر البيان ودرره، وملح الأدب ونوادره إلى ما وشحتها به من الآيات ومحاسن الكنايات، ورصعته فيها من الأمثال العربية، واللطائف الأدبية، والأحاجي النحوية، والفتاوى اللغوية، والرسائل المبتكرة، والخطب المحبّرة، والمواعظ المبكية، والأضاحيك الملهية، مما أمليتُ جميعه على لسان أبي زيد السّروجي وأسنِدَتْ روايته إلى الحارث بن همّام البصري"[1].

واتخذ ابن شرف القيرواني (ت٥٣٤هـ) المقامة إطاراً يتوسل به لتناول عدد من المسائل النقدية الخاصة بالشعراء والسرقات الشعرية. فجاءت مقامته الطويلة (مسائل الانتقاد) على لسان البطل أبي الريّان الصلت بن السكن بن سلامان[2]. وعلى الرغم من حديث القيرواني في خطبة مقاماته عن احتذائه ما وضعته الأوائل من كتاب (كليلة ودمنة) و (النمر والثعلب) لسهل بن هارون وما زوّره بديع الزمان الهمذاني من مقامات[3] إلا أنَّ الأحاديث التي تضمنت المقامة اكتفت باللمح النقدي السريع، والإشارات الخاطفة لقرابة أربع وأربعين شاعراً من الجاهليين والإسلاميين . وبالتالي فإنّنا لا نستطيع أن

---

(١) المقامات الأدبية، ص٥.

(٢) انظر: مسائل الانتقاد، دراسة وشرح وتحقيق النبوي عبد الواحد شعلان، ط١، مطبعة المدني، القاهرة، د.ت.ن.

(٣) المصدر نفسه، ص٨١-٨٣.

نتحدث عن البنية السردية في هذه المقامة كما كان الحال على سبيل المثال في المقامة الجاحظية لبديع الزمان الهمذاني. والحريري هو أول شارح لمقاماته وتحفل مصادر الأدب القديمة بأخبار عن مجالس الحريري والطلاب الذين كانوا يتوافدون عليه. فقد ذكر الذهبي أنَّ الحريري " أملى بالبصرة مجالس"[1]. وذكر الذهبي طائفة من الرواة أو المتلقين المباشرين لمقامات الحريري ولمصنفاته الأخرى ومنهم: " ابنه أبو القاسم عبد الله، والوزير علي بن طراد، وقوام الدين علي بن صدقة، والحافظ ابن ناصر، وأبو العبّاس المندائي، وأبو بكر بن النقور، ومحمد بن أسعد العراقي، والمبارك بن أحمد الأزجي، وعلي بن المظفر الظهري، وأحمد بن الناعم، وضوجهر بن تركانشاه، وأبو الكرم الكرابيسي، وأبو علي بن المتوكل وآخرون. وآخر من روى عنه بالإجازة أبو طاهر الخشوعي الذي أجاز لشيوخنا"[2]. وذكر السيوطي جانباً من مجالسه وماذا كان يحدث فيها، " قال بعضهم: قرأت المقامات على مؤلفها فوصلت إلى قوله:

يا أهلَ ذَا المَغنى وُقيتم شرّاً	ولا لَقيتم ما بقيتم ضرّاً
قد دَفَع الليلُ الذي اكفهرّا	إلى ذَرَاكم شَعِثاً مُغبرّاً

فقرأته (سغباً معترّاً) ففكر ساعة، ثم قال: والله لقد أجدت في التصحيف فإنه أجود، فربّ شعث مغبّر غير سَغِب معترّ، والسغِب المعترّ موضع الحاجة، ولولا أني كتبت بخطي إلى هذا اليوم على سبعمئة نسخة قُرئت علي لغيّرته كذلك"[3]. ويدلنا هذا الخبر أن الحريري كان يملي نسخه إملاءً بعد أن قام بكتابتها، وأن عدد سبعمئة نسخة من المقامات في ذلك العصر الذي لم يشهد الطباعة الآلية يدلنا على أن مقامات الحريري كانت من الكتب التي تلقى رواجاً

---

(1) سير أعلام النبلاء، تحقيق محي الدين أبي سعيد عمر بن غراسة العمروي، ط1، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، 1417هـ/1996م، ج14، ص400.

(2) المصدر نفسه، ص 400.

(3) بغية الوعاة، ج2، ص258، طاش كبري زاده، مفتاح السعادة، م16، ص224.

كبيراً عند المتلقين[1]. وقد مثّلت مقامات الحريري جاذبية أدبية كبرى لمتلقيها من شُرّاح وسواهم. ولعل شغف الناس بهذه المقامات بلغ حداً جعل بعض الناس يزعم أنّ المقامات للحريري وكتاب (كليلة ودمنة) رموز في الكيمياء. ويعلق على ذلك طاش كبري زاده قائلاً: " سمعته يقول ذلك غير مرة. وكل ذلك من شغفهم وكلفهم بحبها. نسأل الله العفو والعافية"[2].

كما أنّ أحد شُرّاح مقامات الحريري هو الشُميم الحلّي (ت٦٠١هـ) الذي كان لا يقيم لأحد من أهل العلم المتقدمين ولا المتأخرين وزناً، ولا يعترف سوى بالمتنبي في مديحه، وابن نُباتة في خطبه، وابن الحريري في مقاماته، قد دفعه فشله، ثلاث مرات، في محاكاة مقامات الحريري للتفوّق عليها إلى غسله هذه الشروح في البركة! فكما يقول: " ما أظن الله خلقني إلا لإظهار فضل الحريري!" [3].

وأورد حاجي خليفة (ت١٠٦٧هـ) ثبتاً بأسماء سبعة وثلاثين شارحاً للمقامات. وكان أول شارح قرأ المقامات على الحريري هو أبو سعيد محمد بن

---

(1) انظر أيضاً ما أورده ياقوت الحموي، معجم الأدباء، ج٥، ص٢٢٠٧، عن لقاء أبي الفضل جابر بن زهير أبي القاسم الحريري وقراءته عليه مقاماته، وانظر ابن خلكان، وفيات الأعيان، م٦، ص١١٩، وحديثه عن ياقوت الموصلي الذي أخذ النحو عن أبي محمد سعيد بن المبارك المعروف بابن الدّهان النحوي، وقرأ عليه من تصانيفه جملة، وكان ملازمه، وقرأ عليه ديوان المتنبي، والمقامات الحريرية وغير ذلك.

(2) طاش كبري زاده، مفتاح السعادة، ج١، ص٣٤٣.

(3) انظر: معجم الأدباء، ج١٦، ص٢٦٧-٢٦٩، وانظر ما قاله الزَمخشري عن مقامات الحريري:

أُقسمُ باللهِ وآياتِه ... ومشعرِ الحج وميقاتِهِ
أنّ الحريريَ حريٌ بأنْ ... تُكتبَ بالتّبرِ مقاماتُه

علي بن عبدالله بن أحمد الحلّي قرأها على مؤلفها الحريري[1]. والجاواني الحلوي (ت٥٦١هـ) الذي التقى بالحريري، وقرأ عليه المقامات فأُعجِب بها وافتتن؛ فألّف شرحاً لها سماه "الجاواني الحلوي شارح المقامات"[2]. ولعلَّ الحركة النقدية الكبرى التي تشكّلت حول مقامات الحريري كانت من الشرّاح المغاربة والأندلسيين فإلى جانب معارضة المبدعين مقامات الحريري كما تمثّلت في المقامات اللزومية للسرقسطي الإشتركوني كانت هناك صلة وثيقة بين بعض الأندلسيين والحريري. فقد قال ابن سعيد المغربي عن مقامات الحريري:" إمام عصره، ومقاماته قد شرّقت وغرّبت حتى صار ابتذالها عيباً"[3].

وذكر ابن خيّر (ت٥٧٥هـ) في (فهرسة ما رواه عن شيوخه) كتاب الخمسين مقامة من إنشاء الشيخ الإمام أبي محدد القاسم ابن علي بن محمد الحريري البصري " حدثني بها الشيخ الحاج المحدّث أبو الحجّاج يوسف بن علي بن محمد القضاعي ثم الأندي رحمه الله، قراءة مني عليه بلفظي، بحاضرة المرية حرسها الله، في شهر ذي القعدة من سنة ٥٣٤هـ قال: حدثني بها الشيخ الإمام الأجل الرئيس الأوحد أبو محمد الحريري قدّس الله روحه، قراءة مني عليه وسماعاً غير مرة بمنزله ببغداد حرسها الله في شوال من سنة

---

[1] كشف الظنون، م٢، ص٦٣٦.

[2] انظر: الوافي بالوفيات، م٤، ص١٥٥، طبقات الشافعية الكبرى، م٦، ص١٥٢؛ بروكلمان، تاريخ الأدب العربي، م٥، ص١٦٦، الزركلي، الأعلام، م٦، ص٢٧٨؛ وعن شروح المقامات انظر: كشف الظنون، ج٤، ٣٥٧. وانظر أيضاً: الثبت الذي أعده: أيمن أديب بكيراتي في تحقيقه للإيضاح في شرح المقامات، رسالة ماجستير، إشراف عمر موسى باشا، جامعة دمشق، ١٤١٥-١٤١٦هـ/١٩٩٤-١٩٩٥، ص١٧٤-٢١١ (مقدمة التحقيق، الجزء الأول).

[3] المرقصات والمطربات، ص١٥.

٥٠٤هـ"[1]. ومن الذين التقوا بالحريري في بغداد الحسن بن علي البطليوسي، وعيسى بن إبراهيم بن جمهور القيسي[2]. ومن أوائل شُرّاح المقامات الأندلسيين أحمد بن داود بن يوسف الجُذامي، وأبو عبدالله محمد بن أحمد الزُهري الأندلسي الإشبيلي[3].

ولم يقتصر تلقي المقامات في الأندلس على العرب والمسلمين فقط؛ فقد ترجم يهوذا الحريزي (المتوفى بعد سنة ٦٠٢هـ) كامل مقامات الحريري إلى العبرية، وألَّف بدوره مقامات باللغة العبرية أيضاً في سفر تحكموني أو (كتاب الحكمة) [4]. والوقوف عند هذه الشروح يمكننا من استجلاء ملامح الحركة النقدية الكبرى التي دارت حول مقامات الحريري. ولمَّا كانت معظم هذه الشروح مخطوطة لم تجد سبيلها إلى الطباعة بعد فقد انتخبنا لبيان هذه الحركة التي دارت حول مقامات الحريري ثلاثة شروح تمثل مشارب منهجية متنوعة:

أمَّا أولها: فهو الاعتراض على الحريري في مقاماته لابن الخشَّاب البغدادي (ت٥٦٧هـ) والانتصار للحريري، لابن بري (ت٥٨٢هـ). لنتبيّن من خلاله المعارضات النقدية المبكرة حول مقامات الحريري.

وثانيها: شرح أبي البقاء العُكبري (ت٦١٦هـ)، وهو شرح لغوي يفيدنا في الوقوف عند النواحي اللغوية للمقامات.

---

[1] بغية الملتمس في تاريخ رجال أهل الأندلس، تحقيق روحية عبدالرحمن السويفي، ط١، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٩٧، ص٣٨٧.

[2] ابن الأبار، التكملة لكتاب الصلة، ٢٦ابن بشكوال، الصلة، ط١، الدار المصرية، القاهرة، ١٩٦٦، ج٢، ٤٤٠.

[3] التكملة، ص٩٢؛ نفح الطيب، ج٢، ص٤١٢.

[4] انظر، محمود طرشونة، فن المقامة في الأندلس، ضمن إشكالية المنهج في النقد الأدبي، دار المعارف، تونس، ٢٠٠٠، (الدراسات الأدبية؛ ٢٤)، ص٦٦.

ويتيح لنا خطاب المقدمة الذي افتتح به ابن الخشّاب اعتراضه على مقامات الحريري الكشف عن اتجاهاته في تناول نص إبداعي سابق (نص المقامات الحريرية، ودرة الغواص) . والعلاقة القائمة بين النص اللاحق (نص ابن الخشّاب)، والنص السابق هي علاقة معارضة؛ فخطاب ابن الخشّاب يعمل على " تقويض خطاب الحريري وإحلال خطاب آخر محله يحقّق مبدأ تنقية اللغة العربية كما تحقّق عندما وضع الكسائي (ت١٨٩هـ) أول مصنف في لحن العامة"[1]. وتابعهم في ذلك علماء آخرون كان من أظهرهم ابن قُتيبة (ت٢٧٦هـ) والتبريزي (ت٥٠٢هـ) معاصرا الحريري"[2]. وقد جاء في مقدمة الشرح: " وبعد، فهذه حروف وقعت في المقامات التي أنشأها أبو محمد القاسم بن علي الحريري البصري، ينكرها العالمون بالعربية بما تنطق به مصنفاتهم، وتتفق عليه مؤلفاتهم، نبَّه عليها الشيخ الإمام أبو محمد عبدالله بن محمد بن أحمدَ المعروف بابن الخشّاب البغدادي، رحمة الله عليه، حين قُرئت عليه المقامات، ولعلّها أُخِذتَ عنه أكثر من أخذها عن جامعها. وقد كان ابن الحريري عفا الله عنه مُكباً عليها، صارفاً مدة مهله فيها، وهو ينقح فيها اللفظة بعد اللفظة ويستشفها في كل لحظة، فهي بنت عمره، وبكر دهره ولقد خطف

- ابن بري، ترجمته في وفيات الأعيان، مجلد ١، ص٢٦٨، بغية الوعاة، ص٢٧٨، خزانة البغدادي، ج٢، ص٥٢٩.

[1] يوهان فك، العربية، ترجمه عبدالحليم النجّار، ط١، مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٩٥١، ص٨٩.

[2] المصدر نفسه، ص٢٠٩-٢١١.

أكثرها من مواضع يدل تهديه إليها على فضل بارع، ولم يكن رحمه الله مدفوعاً عن فطنة ثاقبة وغريزة في التلفيق مطاوعة مجاوبة"[1].

وقد بنى ابن الخشّاب تصوّره النقدي لمقامات الحريري على منطلقين اثنين: أمّا الأول فهو نفي صفة المصنف عن الحريري وإحلال صفة السارق محلها. وسرقات الحريري وفقاً لابن الخشّاب كثيرة واردة في مواضع متعدّدة منها السرقات النثرية، ومنها السرقات الشعرية. وقد كانت أول سرقة نبّه عليها ابن الخشّاب استعارة الحريري مقولة الجاحظ في (البيان والتبيين) "ونعوذ بك من شر اللسن وفضول الهذر، كما نعوذ بك من معرة اللكن وفضوح الحصر"[2]. ويصف ابن الخشّاب الحريري في هذا الموضع بأنه "أغار على بلديه، ولم يحل صبوته في غير نديه"[3]. والسرقة النثرية الأخرى التي نبّه عليها ابن الخشّاب هي استعارة الحريري بعض مقالات المعري في رسائله[4]. وسرقات الحريري الشعرية، وفقاً لمنظور ابن الخشّاب، تقوم أصلاً على انتحال ألفاظ الشعراء والإغارة عليها. وقد جاء حديث ابن الخشّاب عن هذه السرقات في سياق إيراده بعض الألفاظ التي جاءت في بعض مقامات الحريري. ومنها ما جاء، على سبيل المثال، في المقامة الأولى من قول الحريري " خاوي الوفاض، بادي الإنفاض" إذ يعلق عليها ابن الخشّاب "الوفضة الجعبة. قال الشنفرى:

---

(1) الاعتراض على الحريري في مقاماته لابن الخشّاب والانتصار للحريري لابن بري، ضمن كتاب المقامات الأدبية للحريري، ط٣، شركة ومكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده بمصر، ١٣٩٢هـ/١٩٥٠م، ص٣.

(2) المصدر نفسه، ص٤.

(3) المصدر نفسه، ص٣.

(4) المصدر نفسه، ص٤.

لها وَقْضَةٌ فيها ثَلاثون سَيْحفاً   إذا واجهتهنَّ النُّحوُر اقشعرّتِ[١]

وأمَّا المنطلق الآخر الذي بنى عليه ابن الخشّاب تصوّره النقدي فهو التنبيه على مجانبة الحريري الصواب اللغوي، ومبدأ الفصحى النقية. إذ يقول ابن الخشّاب عن الحريري :" حكى مذهب العرب والنحاة في مجموعه الموسوم بـ (درة الغواص في لحن الخواص)، إلا أنه خالف إلى ما نهى عنه سهواً، أو لأنّه عرف بعد وضعه المقامات على الخطأ، وشبيه بحاله هذه ما تمَّ في كتب العلماء باللغة من النهي عن استعمال ما، ثم يستعملونه في خطب كتبهم لغلبة العادة، هذا ابن قُتيبة ينهي في أدب الكاتب عن قولهم: عيّرته بكذا، والصواب عيّرته كذا بلا باء، وقال في خطبة الكتاب: " وكانت قريش تُعيّر بأكل السخينة"[٢]. وكان هذا المنطلق دافعا لابن الخشّاب في تتبع المواضع التي خالف فيها الحريري مبدأ الصواب اللغوي مّما أدى إلى لحنه ولا سيّما في مخالفته، أي الحريري، رأي البصريين في المسألة المشهورة التي جرت بين سيبويه والكسائي حول قول: كنت أظن أن العقرب أشد لسعة من الزنبور فإذا هو إياها[٣]. وكثيراً ما نبّه ابن الخشّاب على تضمين كلام الحريري في مقاماته استعمالات تُعد من غلط العامة في قوله "فانصرفت من حيث أتيت، وقضيت العجب مما رأيت". قال ابن الخشّاب رحمه الله، قال الأصمعي في كتابه فيما تغلط فيه العامة: تقول قضيت العجب من كذا، والصواب ما كدت أقضي العجب، والمعنى على ما قاله الأصمعي"[٤].

---

[١] الاعتراض، ص٧.

[٢] المصدر نفسه، ص٢٠.

[٣] المصدر نفسه، ص٣٠.

[٤] المصدر نفسه، ص١٠.

وتتبع ابن بري مواضع اعتراض ابن الخشّاب على الحريري في ثلاث وعشـرين مقامـة من مجموع خمسين. وكان انتصار ابن بري للحريري قائماً على إيجاد تخريجات لغوية صائبة تبعد مقامات الحريري عن الخطأ اللغوي.

وينـبّه ابـن بري في عدد من المواضع على أنّ ابن الخشّاب لا يذكر أوجـه الاسـتعمال اللغوي كافة؛ فقد علّق على كلام ابن الخشّاب في نقده لقول الحريـري " فانصـرفتُ من حيثُ أتيت، وقضيتُ العجبَ مما رأيت". إنّما منع ابن الخشّاب أن يذكر الوجه الذي صغّره ووصفه بالضعف، مخافة أن يتعصب متعصب لابن الحريري فيقوى ذلك الوجه الضعيف ويصححه "[1].

وتنـبّه ابن بري على بعض جماليات نص مقامات الحريري، ولا سيّما اسـتعاراته التي أوردها من نثرية وشعرية. وفي حين كانت رؤية ابن الخشّاب الـنقدية قاصـرة على مواضع الخطأ والصواب حتى في الاستعارات والتأويل المجـازي كما في تعليقه على (تمادينا في الرحلة) إذ يقول: " إنه أخطأ في هذا الاستعمال إلا أن يتعسف له في التأويل"[2]. فإنّ ابن بزي في مقابل ذلك يحتفي باتسـاع كـلام العرب وبالتأويل المجازي. وبرز هذا المنحى في مواضع شتى فـي انتصـاره للحريـري. منها قوله: " لا شيء أحسن من استعارة الأطمار للشـمس عـند غـروبها لأنّ الشفق قد صار عليها كاللباس وهي تضيء فيه، فكأنهـا قـد لبسـت أطماراً، وهي الثياب الخلقان"[3]. ويقول في موضع آخر " اسـتعار ابـن الحريـري لأواخر الليل عند طلوع الفجر المشيب من أحسن الاستعارات، ومن أنكر ذلك فقد أنكر غير منكر"[4].

(1) الاعتراض، ص ١٠.

(2) المصدر نفسه، ص١٤.

(3) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

(4) المصدر نفسه، ص١٨.

ووظّف كلّ من ابن الخشّاب وابن بري الشواهد القرآنية، والحديثية، والشعرية، والأمثال وكلام العرب كما استشهدا بعلماء اللغة من أمثال الخليل بن أحمد، وسيبويه، والأصمعي والكسائي، وابن دُريد، وابن السيرافي وسواهم. وجاء التعريف بملطية (علم/اسم مكان) عارضاً في موضع التعليق على قول الحريري " أنختُ بِمَلَطْيَة مطية البين " إذ يقول ابن الخشّاب: الصواب بملطية مخففا، وكذلك استعمل، وهو معرب، والذي استعمله أبو محمد بالتشديد: هو المتعارف بين العامة. قال ابن بري: ملَطْية: اسم أعجمي من الأسماء الأعجمية كثيراً ما تغيّرها العرب"[1].

وترد كلمة (مثل) و(أمثال) في مواضع عدة من (الاعتراض والانتصار) على لسان كل من ابن الخشّاب وابن بري. ولعلّ الموضع الأبرز للمثل في علاقته بالعوالم السردية وتصوّر بعض النقاد القدامى له كان في تعليق ابن الخشّاب على ما جاء في خطبة الحريري من نظم مقاماته في سلك الإفادات، ومسلك الموضوعات عن العجماوات والجمادات[2]. إذ يقول ابن الخشّاب: " لو أمسك عن هذا الفصل لأمسك عنه، ولكن غمز الزاري عليه في وضع المقامات وجهله، والمندد عليه بأن ما اعتمده من وضع المقامات من مناهي الشرع يعيب من هذا الجهة، وابن الحريري في الاحتجاج عليه بما ساقه من كلامه في هذا الفصل غالط أو مغالط إذ كان ما احتج به من الموضوعات على ألسنة العجماوات والجمادات لا يشبه ما أخذ فيه من ذكر الحارث ابن همّام، وأبي زيد السّروجي، لأن ما ذكر من ذلك في الكتاب المعروف بكليلة ودمنة أو حكايات السندباد موضوعة وضع الأمثال لتفيد الحزم والتيقظ، وتنبّه على مواضع الزلل في الرأي لأخي الغفلة، وتعطي التجربة لذي الغِرّة

---

[1] الاعتراض، ص٣١.

[2] المقامات الأدبية، ص٧.

ولذلك وضُعَتْ الأمثال"[1]. ويحيلنا نص ابن الخشّاب إلى تصوّر بعض النقاد العرب القدامى للمثل (الأمثولة الوعظية). ولا تخرج هذه النظرة عن النقد الأخلاقي المستند إلى أحكام القيمة. وهو نقد يحصر دلالة المثل بصيغ ثابتة وأنماط حكمية جاهزة تُستخدم في موقف مماثل لمورده الأصلي؛ إذ يعرّف ابن الخشّاب المثل بأنّه" القول الوجيز المُرسل ليُعمل عليه"[2]. وبهذا الحد يدخل ابن الخشّاب كليلة ودمنة وحكايات السندباد في إطار المثل ويقرنها بقصص الأمثال القرآنية في منظومتها الوعظية مع تنزيه هذا القصص عن التشبيه بما في كليلة ودمنة[3]. على حين يخرج ابن الخشّاب مقامات الحريري من هذا الإطار أو هذا الحد، وتصبح المقامات وما جاء فيها من تجوّز من مناهي الشرع.

وكان معيار الصدق والكذب هو الذي يتحكّم في رواية ابن الخشّاب لمقامات الحريري؛ فعندما نكون أمام خيال (متعقّل) يرد الأمور إلى مواضعها يصبح من البديهة علينا أن نعلم أن "الأسد لا يخاطب الثعلب على الحقيقة، ولا النمر الشجرة، ولا القرد السلحفاة، ولا الحمام الشاه. إذا أخبر به مخبر لم يلتبس بصدق"[4]. وعندما نكون أمام "خيال جامح" فإنَّ هذا الخيال يصبح عند ابن الخشّاب كذباً ووضعاً؛ فالإخبار عن الحارث والسَروجي ممكن أن يكون صدقاً عندما لا يخرج عن المألوف " وإن لم يكن ذلك فهو كذب لا محالة، يلتبس مثله بالصدق، إذ غير مستحيل في العرف والعادة أن يُوجد في الناس داهية يكنى أبا زيد، ويكون من سَروج، ويكون من البلاغة والخلاص والتصرف في أبواب الحيل في المتعارف ما حكى الحارث بن همام عنه، وكذلك وجود الحارث واتفاق اجتماعه مع أبي زيد على ما وصف ابن

---

(1) الاعتراض، ص٦.

(2) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

(3) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

(4) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

الحريـــري، فهذا يشبه الصدق، ويدخل تحت إنكاره، فهو كذب لأن واضعه لا يدعي صحته، والأول لا يشبه الصدق من وجه، فأمره غير مخيّل، وقد بان أنه غالط في التمثيل أو مغالط"[1].

وكمـــا كـــان الحال عند ابن الجوزي الذي شكّلت أوامره ونواهيه في (كـــتاب القصــــاص والمذكرين) مفارقة بين ما فرضه من شروط على القص وبين ما كان يحدث في مجالس وعظه وتذكيره فإن ابن الخشّاب البغدادي يمثل أيضـــاً هـــذه المفارقـــة بين الإعجاب الكامن (الخفي) بالثقافة الشعبية والتعالي علـــيها. إذ يذكـــر في أخباره أنه كان " يلعب الشطرنج مع العوام على قارعة الطـــريق، ويقف في الشوارع على حلق المشعبذين واللاعبين"[2]. وقد قيّد ابن الخشّـــاب متلقي المقامات الحريرية برؤية أخلاقية محدودة. وكانت هذه الرؤية سببا في تلقٍّ محدود لنص المقامات وعوالمه السردية قام به ابن بري. فإذا كان ابـــن الخشّاب يصرح بكذب الحريري في اختلاق شخصيتي الحارث بن همّام وأبـــي زيـــد السّـــروجي، اللتين لا تعودان إلى مرجع مُتخيّل مثل كليلة ودمنة وحكايات السندباد إنما تعودان إلى مرجع واقعي لا يشبه الصدق من وجه، فإنّ ابـــن بري يرسّخ مقالة التماثل التام بين المرجعية الواقعية (الحقيقية)، والعوالم الفنية بما يؤدي إلى إقصاء الخيال الإبداعي. يقول ابن بري: " لا معنى لإنكار ابن الخشّاب على ابن الحريري في ذكر أبي زيد السّروجي والحارث بن همّام فإنّ أبا زيد السّروجي كان موجوداً؛ أخبرني تاج الدين بن حمويه بدمشق، قال: حدثـــنا الإمـــام أبو عبدالله محمد بن عبد الرحمن بن محمد المسعودي البندهي قال: سمعت الثقة أبا بكر عبدالله بن محمد بن أحمد القتوي البزّار ببغداد يقول:

---

[1] الاعتراض، ص٦.

[2] انظر: ياقوت الحموي، معجم الأدباء، ج١٢، ص٥٠؛ ابن القفطي، إنباه الرواة، ج٢، ص ٩٩؛ بغية الوعاة، ج٢، ص٣٠، الزركلي، الأعلام، ج٤، ص٢٠٣.

سمعت الرئيس أبا محمد القاسم بن علي بن محمد بن عثمان الحريري البصري صاحب المقامات يقول: أبو زيد السَروجي، وكان شحاذاً بليغاً، ومكدياً فصيحاً، ورد علينا البصرة، ووقف يوماً في مسجد بني حرام يتكلم ويسأل الناس شيئاً، وكان بعض الولاة حاضراً، والمسجد غاص بالفضلاء، فأعجبهم بفصاحته وحسن صياغة كلامه وملاحته، وذكر أسر الروم ابنته، كما ذكره في المقامة الحرامية، وهي الثامنة والأربعون"[1]. ولم ينشغل ابن بري سوى بالمحاكاة الحرفية التامة بين (المقامة الحرامية)، وما جاء من حديث عن أبي زيد السَروجي الشيخ المكدي الشحَّاذ. وكان أبو زيد السَروجي بهذا شبيهاً بشخصية خالويه المكدي في حديث الجاحظ عنه، فكما أفرد ياقوت الحموي ترجمة متصلة لخالويه ظناً منه أنه إنسان من لحم ودم تحدث ياقوت وسواه من المؤرخين اللغويين عن المُطهَّر بن سَلار السروجي بوصفه إنساناً حقيقياً[2].

وعلى الرغم من تضمّن الأمثال التي وردت في (الاعتراض) و (الانتصار) سروداً قصصية مرتبطة بضربها (نوعها) ونشأتها إلا أنَّ كلاً من ابن الخشّاب وابن بري لا يهمهما في هذه الأمثال سوى دلالتها اللغوية المحضة التي تبعدها عن أي تصوّر مجازي. فعلى سبيل المثال ينفي ابن الخشّاب وجود مبالغة في المثلين اللذين استشهد بهما الحريري في المقامة السابعة والعشرين: " وكان يوماً أطول من ظل القناة وأحر من دمع المقلات " . يقول ابن الخشّاب: " لا مبالغة في المثلين في مثل هذا الموضع. وإن كانت العرب قد ضربت بهما المثل في الطول والحرارة"[3].

---

(1) الاعتراض، ص٧.

(2) انظر على سبيل المثال: الحافظ جلال الدين السيوطي، بغية الوعاة، ج٢، ص٢٥٧، الذهبي، سير أعلام النبلاء، ط١، منشورات المطبعة الحيدرية، النجف الأشرف، ١٣٨٦هـ/ ١٩٦٧م، ص٤٠٠-٤٠١؛ الموسوي، نزهة الجليس ومنية الأديب، ج١، ص٣.

(3) الاعتراض، مصدر سابق، ص٢٦.

ويقف ابن بري عند زمن استعمال الفعل الوارد في المثل "ولا أدري أي الجراد عاره" وما أدري أي الجراد عاره، أي أخذه، فاستعمله ماضياً وهذا هو المعروف، وأمّا ما يعاره فغير معروف في هذا المثل عند أحد من أهل اللغة، بل الأمر بالعكس من ذلك عندهم، لأنّه لا يُستعمل هذا المثل إلا في الماضي دون المضارع"[1].

وقد شكّل نص ابن الخشّاب نواه لتوليد عدد من الحواشي والاعتراضات النقدية عليه من خصومه النقاد الذين كان ابن بري أشهرهم. وقد وقفتُ على حواشٍ نقدية وُضِعَتْ على حاشية على المقامات لابن الخشّاب، وتُعرف هذه الحواشي (بالمنافسات في نقد المقامات المشهورة للحريري)[2]. وجاء في الورقة الأولى للمخطوطة، بخط غير واضح، أن شارحها هو شهاب الدين أحمد بن محمد الحجازي (ت٨٧٥هـ) [3]. ولم يتناول الشارح جميع الموضوعات التي أثارها اعتراض ابن الخشّاب وإنّما ردَّ على بعضها. وهو في ردوده كان متعصباً لطريقة الحريري على طريقة ابن بري إذ يقول في معرض تعليقه على تهمة السرقة التي وجهّها ابن الخشّاب للحريري " الأليق أن لا يظن بالحريري على جلالة قدره ونفسه أنه أغار على بلديه في هاته السجعة. والأحسن أن يُقال: إن هذا من وقع الحافر على الحافر، وتوارد الخاطر على الخاطر. وهذا ليس لتخطئة وجه، إذ هو كثير الاطلاع"[4]. كما

---

[1] الاعتراض، ص٢٤.

[2] حواشٍ تعرف بالمنافسات في نقد المقامات المشهورة للحريري، على حاشية على المقامات لابن الخشّاب، المصدر بروكلمان، الملحق ٤٣٩/١، مركز الوثائق والمخطوطات، الجامعة الأردنيّة، صورة بالميكروفيلم (رقم الشريط ٤١٩١).

[3] هو من شيوخ الأدب في مصر مولده ومنشأه ووفاته في القاهرة، من كتبه (قلائد النحور في جواهر البحور)، وشرح (المقامات الحريرية)، و(التذكرة) وغيرها. انظر: الزركلي، الأعلام، م١، ص٢٣٠.

[4] المنافسات في نقد المقامات المشهورة للحريري، ص٣-٤.

أنّــه يعــترض على حديث الحريري: " قاضياً حق الرعاية "، كلام رديء في الاســتعمال إذ لا يقول من له ذوق في صحة الاستعمال يا فلان قد قضيت حق رعايــتك، وإن كان ليس بالخطأ، ولكنه كما نرى"[1]. ويقول الشارح: " لم أفهم مــراده بقوــله: كلام رديء في الاستعمال، مع اعتراضه في كلامه: بأنه ليس بالخطأ"[2]. ويقول الشارح في موضع آخر " كلمة "الألأ" قال شهاب الدين أحمد الحجــازي: قلــت هــذه اللفظة وردت في اللغة بمعنى لاعب. وهو مفاعل من الجانبيــن، وهــو الذي أراده المصنف فيصح على الوجهين، لكن على نصب الأفــق، ورفــع ذنب السرحان فحينئذ يصح قول الحريري ويلغى الاعتراض، والله أعلــم"[3]. ويشكل نص هذا الشارح تفاعلاً نصياً مع نص شرح الشَّريشي إذ تكــثر الإحالــة في هذا الشرح، المنافسات في نقد المقامات، إلى الشَّريشي، والفَنجدَيهي[4].

ب- شرح أبي البقاء العُكبري (ت٦١٦هـ):

تكشــف مقدمة أبي البقاء العُكبري لشرحه عن منهج شارحه في تناول الــنص الإبداعــي (المقامات الحريرية) وعن التفاعل النصي، بين هذا الشرح وشروح أخرى للمقامات. يقول العُكبري: [5]" وبه نستعين الحمد لله على فضله العمــيم، وصــلواته علــى رسـوله الهادي إلى الصراط المستقيم، وعلى آله وأصــحابه وأتباعه على دينه القويم. أمّا بعد فإني لمّا رأيتُ المقامات الحريرية

---

[1] المنافسات في نقد المقامات المشهورة للحريري ، ص١٦.

[2] المصدر نفسه، ص١٦.

[3] المصدر نفسه، ص١٧.

[4] انظر على سبيل المثال: الصفحات ٧،٩ من المخطوطة.

[5] عــالم بالأدب واللغة والفرائض من كتبه (شرح ديوان المتنبي)، و (اللباب في علل البناء والإعــراب)، و(شــرح اللمع لابن جني)، و(التبيان في إعراب القرآن)، و(شرح المقامات الحريرية).

مشحونة بالألفاظ اللغوية، وهي أحد الكتب التي عُني بها علماء العربية دعاني ذلك إلى تفسير ما غمض من ألفاظها على الإيجاز، وقد كنت عثرتُ لبعض الناس على شيء من ذلك، إلا أنه أسهب فيه بما لا يحتاج إليه، وربَّما فسر اللفظة بغير ما قصده منشؤها، والله الموفق للصواب"[1].

وتدلنا المقدمة على الآتي:

- تميز مقدمة العُكبري بابتعاده عن تقريظ الذات وتضخم الأنا الإبداعية.
- يبدو المنحى اللغوي ظاهراً من نص المقدمة بوصفه دافعاً رئيساً لإنشاء هذا الشرح، فالمقامات الحريرية مشحونة بالألفاظ اللغوية، وهي ألفاظ غامضة. وهي بحاجة إلى متلقٍ مثالي يفك مغاليق النص ويكشف أسراره.
- ميل الشارح إلى الإيجاز في شرحه، وقد عبّر عن ضيقه وتبرّمه بما وضعه بعض الشارحين الذين كنى عنهم بـ (بعض الناس) من شروح مسهبة مطولة. وربّما كان العُكبري يغمز في كلامه هذا بعض شروح معاصريه التي مُلِئَتْ باستطرادات خارجة عن متن الشرح الأصلي مثل شرح أبي السعادات تاج الدين الشافعي (ت٥٨٤هـ)، وسلامة الضرير (ت٥٩٠هـ)، وصدر الأفاضل القاسم بن الحسين (ت٦١٧هـ) وأبي العبّاس أحمد بن عبد المؤمن الشَّريشي (ت٦١٩هـ) [2].

وقد صنف العُكبري شرحه على ترتيب المقامات فجعله فصولاً بعدد مقامات الحريري ورقَّم كل فصل منها برقم العدد الذي تحمله المقامة المقابلة.

---

[1] شرح ما في المقامات الحريرية من الألفاظ اللغوية، تحقيق علي صائب، ط١، جامعة بغداد، بغداد، ١٩٧٤-١٩٧٥، ص١٥٧.

[2] انظر: بوجمعة جمي، خطاب المقدمات في شروح مخطوطة- لما أبدعه الحريري من مقامات، مجلة جذور الرياض، ذو القعدة ١٤١٩هـ/فبراير ١٩٩٩، م١، ج١، ص٢٤٣-٢٤٤.

وبسبب غلبة الطابع اللغوي على هذا الشرح نجد المصنف يكثر فيه من ذكر الشيوخ الموثوق بعلمهم ومنهم ابن دُريد، والأصمعي والمُفضّل، والأزهري، وابن السكيت، وابن فارس. وأحال المصنف كذلك على شروح بعض غريب اللغة بالرجوع إلى شرحها من نسخة من المقامات بخط الحريري " على أنه بخط الحريري مُهْمَل العين"[1]. "وقد حقّقه ابن الحريري في خطه على ما فسرنا"[2].

وتضمّن شرح العُكبري شواهد من القرآن، والحديث، وكلام العرب لتفسير غريب اللغة في مقامات الحريري. وتناول الشارح طائفة كبيرة من المسائل اللغوية. ونقل لنا إحدى مسائل الخلاف بين البصريين والكوفيين حول تصوّر الأصل في بناء لفظة ويك[3].

وعلى الرغم من المنحى اللغوي لشرح العُكبري في اتجاهه لتفسير غريب ألفاظ مقامات الحريري إلا أنّ هذا الشرح تضمّن بعض الإشارات المتناثرة التي يفيدنا جمعها في بيان تصنيف الأنواع السردية عند شارح لغوي. فقد وقف العُكبري عند الأمثال الواردة في مقامات الحريري، وأشار إليها بالعبارات التالية؛ "مثل، هذا مثل، وهو مثل، وهو مثل للعرب، مثل يُضرب، يُضرب به المثل، ضرب به المثل، وأصله مثل، أراد المثل السائر"[4]. وكانت إشارة العُكبري للأمثال إما برواية المثل بلفظه في تفسير معناه، أو بذكر أصله، أو بالإشارة إليه وشرح معناه أو بذكر أصله وتناول مسألة ضبطه[5]. ولعلّ اتجاه العُكبري إلى الإيجاز هذا هو الذي جعله لا يسهب عند ذكر أي قصة من قصص الأمثال. فعلى سبيل المثال عندما ورد ذكر عرقوب، في

---

[1] شرح ما في المقامات الحريرية من الألفاظ اللغوية، ص٣٣٦.

[2] المصدر نفسه، ص٢٩٣.

[3] المصدر نفسه، ص٢٤٦.

[4] المصدر نفسه، ١٦١، ٢٣١، ٢٤٩، ٢٥٤، ٢٩٧، ٣٦٢، ٣٨٨.

[5] المصدر نفسه، ص ص ٢٣١، ٣٢٠، ٣٢١، ٢٩٧، ٢٨٤.

شــرحه اكــتفى بوصــفه بأنه " رجل من العمالقة طلب منه بعض الناس شيئاً فوعـــده ثـــم مطله مرة بعد مرة حتى طال الزمان، ولم يعطه شيئاً فضُرِبَ به المـــثل[1]. وإلـــى جانب الأمثال وحكاياتها تضمّن شرح العُكبري إشارات إلى بعض الأنواع السردية العربية القديمة:

المَقامـــة: "المَجْلس والجمع مَقامات. وهي أيضاً بمعنى الإقامة. والمقامة أيضاً: الجماعـــة والذي يريده المجلس. فالمقامة عنده: الأمر الذي وقع منه في مجلس أو جرى مجراه"[2].

الأســـاطير: "جمع أسطار وأسطار جمع سطر بفتح الطاء، وهي لغة من السطر وجمع الجمع، فأمّا سطر بسكون الطاء فجمع سطور"[3].

الخُـــرافة: "الأحاديث الباطلة المعجبة المضحكة، وأصله من خَرفت الثمرة إذا قطعـــتها فكـــأنّ تلـــك الأحاديث مُخترفة مُقتطعة. وقيل معناها يطرف بها كما يُطـــرف بالثمرة. وقيل هو من الخَرَف وهو فساد العقل لأن الخَرِف يتحدث بما شـــاء. وقـــيل: أصله أنّ رجلاً يُقال له خُرافة أخذته الجن فلما خلص منه كان يـــتحدث بأحاديـــث غريبة فيستطرف حديثه، وربما استبعدوه فكذّبوه فسمي كلّ حديث يشبهه حديث خُرافة"[4].

---

[1] شرح ما في المقامات الحريرية من الألفاظ اللغوية، ص٣٧. انظر كذلك: ولا عطر بعد عروس في كتاب شرح غريب المقامات الحريرية، دراسة وتحقيق محمد رجب ديب، ط١، دار الأحـــباب، بـــيروت، ١٤١٢هـــ/ ١٩٩٢، ص٣٨، قصة السموءل بن عادياء اليهودي، شـــرح غريب المقامات الحريرية، ص٤١٣-٤١٤، حرب البسوس، شرح غريب المقامات الحريـــرية، ص٢٤٥ وتفـــرّقوا أيادي سبأ، شرح غريب المقامات الحريرية، ص٤٢، وحال الجريض دون القريض، شرح غريب المقامات الحريرية، ص٢٥٥-٣٠٠.

[2] المصدر نفسه، ص١٨٢-١٨٣.

[3] المصدر نفسه، ص٤٩.

[4] المصدر نفسه، ص٢٧٤-٢٧٥.

المنادمة والسمر: "المنادمة المحادثة في الليل، ومنه النديم وهو الذي يشرب مع الإنسان يؤانسه. واشتقاقه من الندم لأنه لا ينفك من كلمة يندم عليها، وقيل لأنه يُندم على فراقه وقيل هو مقلوب من المدامنة وهو الإدمان"[1]. و"السمر: سمرت تحدثت ليلاً مع جماعة وأصله من السمر وهو سواد الليل"[2].

ولم يتعدَ حد هذه الأنواع السردية التي عرض لها العُكبري منحى الإيجاز الذي ميز شرحه. وقد اكتفى بتعريفها وحدها لغوياً ومعجمياً، وجعله هذا التعريف يقف عاجزاً عن تتبع تطور هذه الأنواع السردية، ولا سيّما المقامة. ومن المباحث السردية الطريفة التي نجدها في شرح العُكبري حديثه عمّا وضعه الناس على ألسنة الجماد والحيوان للتنبيه والتمثّل. إذ يقول العُكبري: " إنَّ الناس وضعوا كلاماً ينسبونه إلى الحيوان غير الناطق وإلى الجماد للتنبيه والتمثّل، فمن ذلك ما قالت العرب على لسان الضأن: " أولَدُ رُخالاً وأُجزُّ جُفَالاً وأُحلَبُ كُثَباً ثِقالاً ولم ترَ مثلي مالاً. وقد قالت السمكة للضب: رد الماء. فقال: أصبح قلبي صَرِداً لا يشتهي أن يَرِدا. إلا عَرَاراً عَرِداً وصلِّيانا بَرِداً، وعَنكثاً مُلتَبِداً. قيل للهلال ما أنت ابن ليلة: فقال: رضاعُ سخيلة. وقالت النخلة للنخلة: أبعدي ظلك عن ظلتي حتى أحْمل حِملكِ وحِملي"[3].

وقد أدرج العُكبري هذه الحكايات ضمن التنبيه والتمثّل أي الحكايات ذات المغزى مثل كليلة ودمنة على خلاف المبرِّد الذي أدرجها ضمن تكاذيب الأعراب.

جـ- شرح المقامات الحريرية للشَريشي:

صنَّف الشَريشي (ت٦١٩هـ) ثلاثة شروح لمقامات الحريري. وذكر له السيوطي هذه الشروح الثلاثة دون أن يسميها[4]. على حين وصفها المقري

[1] شرح غريب المقامات الحريرية، ص٤٣.

[2] المصدر نفسه، ص١٨.

[3] شرح ما في المقامات الحريرية، ص١٩٢-١٩٥.

[4] بغية الوعاة، ج١، ص٣٣١.

نقلاً عن ابن الأبّار بأن الشّريشي "شرح مقامات الحريري في ثلاث نسخ كبراها الأدبية، ووسطاها اللغوية، وصغراها المختصرة"[١]. ونجد في (كشف الظنون) تفصيلاً أكبر لهذه الشروح فالشرح الأول أو الشرح الكبير" لم يترك في كتاب من شروحها فائدة إلا استدرجها فصار شرحاً يُغني عن كل شرح تقدّمه، ولا يُحتاج إلى سواه في لفظ من ألفاظها، وقد أخذ من شرح الفَنْجَديهي شيئاً كثيراً كما ذكره فيه، وأول الكبير للشّريشي الحمدلله الذي اختص هذه الأمة بأفصح الألسنة...إلخ" أمّا الشرح الثاني وهو (الشرح المتوسط)، فقد اقتصر فيه على شرح غريب اللغات، ولم يلتفت إلى ذكر شيء من المحاضرات لمّا سأله أهل سجلماسة أن يشرحها لهم بأسهل ما يمكن من العبارة إذ لغتهم بربرية فشرحها شرحاً مجرداً وممزوجاً"[٢]. ويبدو من الشرح الثاني الذي صنّفه الشّريشي لأهل سجلماسة أنّه، أي الشارح، كان يخضع لحاجات المتلقين في سبيل تيسير تلقي هذه المقامات لديهم.

وكانت شروح الشّريشي تُقرأ على طلبة العلم. ويورد المقري خبراً نقلاً عن ابن الأبّار الذي لقي الشّريشي بدار الشيخ أبي الحسن ابن حريق من بلنسية قبل توجهه إلى إشبيلية في سنة ست عشرة وستمئة " وهو إذ ذاك يقرأ عليه شرحه للمقامات فسمعت عليه بعضه وأجاز لي سائره مع رواياته وتواليفه"[٣]. كما كان أبو الحسن، علي بن محمد بن علي الرُّعيني الإشبيلي (ت٦٦٩هـ) واحداً من تلامذة الشّريشي، ويقول عنه: " لقيته بشَريش عام خمسة عشر وست مئة، وحضرت مجلسه وأخذت عنه، وأجاز لي جميع ما رواه وألفه"[٤]. ويبدو أنّ ضخامة الشرح الأول الكبير كانت مدعاة لاختصار

---

[١] المقري، نفح الطيب، ج١، ص٣٨٣.

[٢] كشف الظنون، ج٢، ص٦٣٧.

[٣] نفح الطيب، ج١، ص٣٨٣.

[٤] الرُّعيني، برنامج شيوخ الرُّعيني، حقّقه ابراهيم شبوح، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، مديرية إحياء التراث القديم، دمشق، ١٣٧١هـ/ ١٩٦٢م، ص٩٠.

كـــان أول من قام به الشَريشي ثم تبعه في ذلك شُرّاح آخرون كان من أظهرهم شهاب الدين أحمد بن محمد الحجازي (ت٨٧٥هـ) [1].

وقد ضمَّن الشَريشي خطبة مقدمة شرحه الكبير طائفة من الأمور التي تفصـــح عن منهجيته في هذا الشرح. فقد بدأ الخطبة بخطاب عقائدي ينبّه على الصـــلة الوثـــيقة بيـــن اللغة العربية الفصحى والإسلام" فالله احتفى هذه الأمة بأفصـــح الألسنة، وأفسح الأذهان، وشرّف علماءها بالافتتان في أفانين البلاغة والبـــيان"[2]. ويـــتجاور الخطـــاب العقائدي في هذه المقدمة جنباً إلى جنب مع خطـــاب السلطة، فالشرح موجه إلى قارئ ضمني هو، أمير المؤمنين الموحدي أبـــو عـــبدالله، ويـــرد ذكر هذا القارئ الضمني مرتين في الخطبة الأولى في مفتـــتحها والأخرى في خاتمتها[3]. وأحسب أنّ ذكر هذا الراعي الرسمي عادة دأب علـــيها المؤلفـــون والشُـــرّاح القدامى الذين كانوا يطمعون في أن يحظوا برعاية السلطان.

وقـــد كان إعجاب الشَريشي وانبهاره بمقامات الحريري الدافع الرئيسي الـــذي جعله ينشيء هذا الشرح إلى جانب المنطلقات الأخرى التي أشرنا إليها عـــندما تحدثـــنا عن الخطاب العقائدي وخطاب السلطة. فمقامات الحريري هي التـــي " بزّ (بها) البلغاء فائقاً، وأتى بالمعنى الدقيق للفظ الرقيق مطابقاً، وخلّدها تاجاً على هامة الأدب وتقصاراً"[4].

وأفصـــح الشَريشي في خطبة مقدمته كذلك عن كيفية تلقيها (السماع)، فهـــو يفصله جيلان عن الحريري فالرواية الأولى: " كان أول من أخذت عنه

---

[1] كشف الظنون، ج٢، ص٦٣٨.

[2] الشَريشـــي، شـــرح مقامـــات الحريري، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، ط١، المكتبة العصرية، بيروت، ١٤١٨هـ/١٩٩٨م، ج١، ص٣.

[3] انظر المصدر نفسه، ج١، ص٣، ص١٠.

[4] المصدر نفسه، ج١، ص٥.

روايـــتها، وتلقيت منه درايتها ببلدي الشيخ الفقيه المحدّث الراوية أبي القاسم بن عبد ربه القيسي المعروف بابن جمهور عن منشئها أبي محمد الحريري"[1].

والرواية الثانية: "حدثني بها أيضاً ببلدي الشيخ الفقيه الراوية أبو بكر بن مالك الفهـــري عـــن ابن جمهور المذكور، وعن الشيخ الفقيه أبي الحجّاج القضاعي، كلاهما عن أبي محمد الحريري"[2].

الرواية الثالثة: "حدثني بها أيضاً إجازة الشيخ الفقيه المحدث أبو محمد عبدالله بـــن محمد بن عبدالله الحجري عن القضاعي، وحدثني بها أيضاً الكاتب الزاهد أبو الحسين بن جبير عن الشيخ الجليل بركات بن إبراهيم بن طاهر بن بركات القرشي المعروف بالخشوعي عن الحريري"[3].

الـــرواية الـــرابعة: "حدثنـــي بها أيضاً الشيخ الفقيه الأستاذ أبو ذر مصعب بن محمد بن مسعود الخشني بسنده بعد وقوفه رحمه الله على هذا الشرح وأمر لي بتكميله"[4].

وأشار الشّريشي في خطبة شرحه كذلك إلى إفادته من شروح المقامات ومـــن كتب أخرى دون أن يسميها قائلاً: " لم أدعْ كتاباً أُلِفَ في شرح ألفاظها، وإيضـــاح أغراضها، وتبين الإنصاف بين انفصالها واعتراضها إلا دعيته"[5]. ولكـــنه يصرح بوجود نص سيكون بؤرة التفاعل النصي في شرحه، وأعني به شـــرح الفَنْجَديهي فهو النص الذي حظي بإعجاب الشّريشي وجعله يعيد النظر

---

[1] الشّريشي، شرح مقامات الحريري ، ج١، ص ٥.

[2] المصدر نفسه، الجزء نفسه، الصفحة نفسها.

[3] المصدر نفسه ، ج١، ص٥.

[4] المصدر نفسه، ج١، ص٦، عن شيوخ الشّريشي انظر: برنامج شيوخ الرُّعيني، ص٩٠-٩١؛ المراكشي، السفر الأول من كتاب الذيل والتكملة لكتابي الموصول والصلة، ص١، ص ٢٦٨-٢٧٠.

[5] المصدر نفسه، ج١، ص٦.

فيما قرأه من كتب واستوعبه من شروح سابقة. ولقد وصف ابن خلكان هذا الشرح بأنه "شرح مُطوّل، استوعب فيه ما لم يستوعبه غيره، وأنه يقع في خمس مجلدات كبار، وأنه كتاب مشهور كثير الوجود بأيدي الناس"[1]. ويرجع ابن خلكان عنصر الطول في هذا الشرح إلى كون الفَنْجدَيهي، معلم الملك الأفضل ابن السلطان صلاح الدين، "حصّل بطريقه كتباً كثيرة نفيسة غريبة، وبها استعان على شرح المقامات"[2].

- تشكّل نص الشَريشي:

مثّل المنحى اللغوي اتجاهاً مميزاً في شرح الشَريشي فهو يقول في مقدمته: " أودعته من اللغات أصحها وأوضحها وأسلسها قياد لفظ وأسمحها، وأولاها بالصواب في مظان الاختلاف وأرجحها، ونسبتُ المشكل منها إلى قائله من جهابذة العلماء، وجمعت بين مشهور اللغات ومشهور الأسماء"[3]. وقد حشد الشَريشي في مؤلفه الموسوعي كتباً كثيرة وشروحاً مختلفة منها كتب اللغة مثل تهذيب اللغة للأزهري، ونوادر الشيباني، وأبي زيد، وكتب ابن قُتيبة، وابن السكيت وغيرها.

- النص الموازي: يتسم شرح الشَريشي شأنه في ذلك شأن شرح الفَنْجدَيهي بالسمت الاستطرادي أو الطابع الاستطرادي. وكما برّز الجاحظ في كتبه لهذا المنحى من الكلام فإنّ الشَريشي يتوجه إلى المتلقي في حديثه عن الإحماض الذي " هو الانتقال من الشيء إلى الشيء، وأصله من الإبل ترعى الخلّة، وهي حُلْو المرعى، فتملّه فتنتقل إلى الحمْض تأكل منه فيُذهب الحمْض عن قلوبها استيلاء الحلاوة فتنشط بذلك على المرعى فيقال: أحمض الرجل إحماضاً.

---

[1] وفيات الأعيان، م٤، ص٣٩٠.

[2] المصدر نفسه، المجلد نفسه، الصفحة نفسها.

[3] شرح مقامات الحريري، ج١، ص٨.

والعـــرب تقول الخلة خبز الإبله، والحِمْض فاكهتها، فأراد به تنقّله في المقامات مـــن حكايـــة فائقة إلى قضية رائعة، ومن موعظة تُبكي إلى ملهية تُسلّي. وفي ذلك تنشيط وترغيب في قراءتها، ونفيٌ للملل والكسل عن قارئها"[1].

وقـــد مثّل النص الاستطرادي في شرح الشّريشي نصاً ثقافياً يكوّن ما أسـماه ابـــن خلـــدون (علم الأدب) عند العرب الذي يعني " الأخذ من كل علم بطـــرف"[2]. وكان سبيل الشّريشي لتكوين هذا النص الثقافي تجاور النصوص علـــى اخـــتلاف مشـــاربها؛ إذ يتجاور النص الشعري والنص النثري والنص التاريخـــي، وجغرافيا المكان الأسطوري. وإلى جانب كتب اللغة والأدب التي اعـــتمدها الشّريشـــي شكلّت كتب التاريخ والرحلات جانباً من هذا الشرح مثل تواريـــخ الطـــبري، والمسعودي، واليعقوبي، وكتب الرحلات مثل رحلة شيخه ابن جُبير.

وقـــد وظّف الشّريشي المنحى الإخباري (الخبر) في حديثه عن الأعلام الـــواردة في (مقامات الحريري). وعلى الرغم من كون الإشارات التي جاءت عـــن الأعلام في مقامات الحريري موجزة مقتضبة إلا أنّ الشّريشي حوّل نواة الـــنص الأول أو الخبر الأول إلى تاريخ متخيّل يوازي التاريخ الحقيقي. ويقول الشّريشـــي في حديثه عن نسوة تاريخيات " على أنه لو حابتك شيرين بجمالها، وزُبـــيدة بمالهـــا، وبلقـــيس بعرشها، وبوران بفرشها، والزباء بملكها، ورابعة بنســـكها وخُنْدُف بفخرها، والخنساء بشعرها في صخر، لأنفت أن تكون قصيدة رحلـــي وطـــروقة فحلي"[3]. ويحافظ الشّريشي على عنصر المتخيّل في أخبار هـــؤلاء النسوة إذ يخطئ في نسبة شيرين ويجعلها ابنة أبرويز من هرمز. وهو

---

[1] شرح مقامات الحريري ، ج١، ص٣٢.

[2] مقدمة ابن خلدون، ص ٣٤٣.

[3] شرح مقامات الحريري، ج١، ص٤١.

كسرى أبرويز بن هرمز. غير أن شيرين في حقيقة الأمر زوجة كسرى أبرويز بن هرمز وهي ليست من أصل "ساساني"، ولكنها أرمنية وكانت مسيحية. ويُفصّل الشّريشي في أخبار بوران ويجعلها مطولة في ثماني صفحات. ويذكر قصة الزنبيل الأسطورية التي فنّدها بعض المؤرخين. كما يورد الشارح بلقيس التي لم يرد اسمها في القرآن الكريم اعتماداً على الإسرائيليات، ووصف الشّريشي عرش بلقيس الأسطوري ووصفه لا يختلف عما نجده عند بعض المؤرخين المسلمين.

وكوّنت الجغرافيا المتخيّلة جانباً من شرح الشّريشي، فالمكان عند الشّريشي ليس هو المكان الجغرافي ذي الأبعاد المحدودة. وإنّما تدخل الأسطورة والمتخيّل في تكوينه ليضحي "علامة ثقافية "[1]. كما تتجاور جغرافيا المكان المتخيّلة مع الوصف الأدبي عندما يوظّف نُقولاً كثيرة من رحلة ابن جُبير إلى بلاد المشرق مثل وصف دمشق: " وقال شيخنا ابن جُبير مدينة دمشق هي جنة الشرق، ومطلع حسنه المونق، وعروس المدن، قد تحلّت بأزاهير الرياحين، وتجلّت في حلل سُندسية ..."[2].

وعلى الرغم من السمة الاستطرادية الموسوعية لشرح الشّريشي إلا أنه لم يستثمرها في بيان مفصل للأنواع السردية في العربية، ولم يخرج تعريفه للمقامة وسواها من ضروب الكلام عن الحد الذي وضعه سابقوه من شُرّاح المقامات الحريرية. فالمقامات على سبيل المثال هي "المجالس، واحدها مقامة، والحديث يجتمع له ويجلس لاستماعه يُسمى مقامة ومجلسا لأنّ المستمعين للمحدث ما بين قائم وجالس، ولأنّ المحدث يقوم بعضه

---

[1] شرح مقامات الحريري، ج١، ص٣٤٦، "وصفه مدينة الإسكندرية".

[2] المصدر نفسه، ج٢، ص٢٤.

تـــارة، ويجلس ببعضه أخرى. قال الأعلم: المقامة المجلس: يقوم فيه الخطيب يحض على فعل الخير"[1].

ولم يختلف مفهوم المثل عنده عن الحكاية الوعظية ذات المغزى، وهو مـــا وجدناه عند ابن الخشّاب في تعليقه على كلام الحريري " ومن نقد الأشياء بعيـــن المعقـــول، وأنعم النظر في مباني الأصول نظم هذه المقامات في سلك الإفـــادات، وسلكها مسلك الموضوعات عن العجماوات والجمادات"[2]. ويقول الشَريشـــي: " أراد مـــا أُلفَ من الكتب مما له حقيقة له في الظاهر، وقد ضمّن الحكـــم الشافية في الباطن، مثل كتاب كليلة ودمنة وغيره، مما أُلفَ على ألسنة مـــا لا عقـــل له ولا روح. وكذلك المقامات وإن كان ظاهرها كذباً فالقصد بها تمريـــن الطالـــب وتهذيبه وتزكية عقله، وأن يكتسب تجارب الدنيا في حكايات السَـــروجي فـــيكون مُنـــبّهاً لما يطرأ عليه من النوازل فتؤمن على عقله الغفلة والخديعـــة إلـــى مـــا ينضاف إليه من تعليم صنعة الكتابة والشعر، فإنّها أعون شيء عليها"[3]. ومن الأنواع السردية التي عرض لها الشَريشي وجاء عرضه موجـــزاً للغاية الملح، والنوادر، والكنايات، والأحاجي، والفتاوى اللغوية، وملح القصـــاص، والـــنادر، والغريـــب، وحديث خُرافة، والقصص، والخبر المأثور والأسمار، والأحاجي، والنديم والأطروفة[4].

وشكّلت الأمثال جانباً من النص الثقافي الاستطرادي أو النص الموازي فـــي شـــرح الشَريشـــي. وقد تحولت الأمثال عنده إلى نصوص إخبارية تأتي روايـــتها في كثير من الأحيان على لسان رواة متعددين. ومن ذلك حديثه عن

---

[1] شرح مقامات الحريري ج١، ص٢٢.

[2] المقامات الأدبية، ص٢٢.

[3] شرح مقامات الحريري، ج١، ص٤٤.

[4] انظر: المصدر نفسه، ج١، ٣٠، ٣١، ٦٩، ١٨٦، ٢٢٥، ج٢، ص٢٠٣.

(خفـي حنيـن) في المقامة العاشرة[1]. فأقام الشارح بذلك للنص وجهة النظر الطوّافـة أو الجوّالة. ومن الأمثال الأخرى التي تضمّنت أخباراً وحكايات ذات منحى سـردي: "لا عطـر بعـد عروس"[2]، "طلب أثراً بعد عين"[3]، "حال الجريض دون القريض"[4]، و"دقوا بينهم عطر منشم"[5].

* * * *

وعلـى الـرغم من تغييب الموروث النقدي والبلاغي للقص العجائبي والسيرة الشعبية بفعل عوامل عدة بيناها في سياقاتها إلا أنّ القص لم يمتثل لهذا التغييب، واستمرَّ في تحوّلاته وتشكّلاته عبر قرون عدة. وعلى الرغم من تعدد أنمـاط تلقـي الأنـواع السردية الكبرى عند النقاد العرب القدامى ما بين تلقٍ تأصـيلي، وتفاضـلي، ومـتعالٍ إلا أنّ جهود هؤلاء النقاد قصرت الموروث السـردي علـى الأنمـوذج اللغـوي كما هي الحال في حكايات كليلة ودمنة لابـن المقفـع والمقامات ولا سيّما مقامات الحريري. في الحين الذي نلمح فيه عـند بعـض شُـرّاح المقامات الحريرية التفاتات يسيرة إلى المناحي السردية والثقافية لهذا النوع السردي.

---

[1] شرح مقامات الحريري ، ج١، ص٤٤٣.

[2] المصدر نفسه، ج١، ص٣٥٣-٣٥٤.

[3] المصدر نفسه، ج١، ص٤.

[4] المصدر نفسه، ج٢، ص١٢١-١٢٢.

[5] المصدر نفسه، ج٥، ص٢٢٨.

الفصل الثاني

آفاق تلقي الموروث السّردي في النقد العربي الحديث والنقد الجديد

الفصل الثاني

آفاق تلقي الموروث السردي في النقد العربي الحديث والنقد الجديد

يسعى هذا الفصل إلى بيان تلقي الموروث السردي في النقد العربي الحديث والنقد الجديد؛ أي النقد الذي استضاء بمنجزات النظرية النقدية الغربية مثل الشكلانية والبنيوية وما بعد البنيوية، ونظريات السرد، والنقد الثقافي.

ويقوم هذا الفصل على ركائز تبحث في سرديات التلقي، وفي نقد النقد لهذا الموروث السردي في المشهد النقدي العربي كما تشكّل منذ القرن التاسع عشر وصولاً إلى المشهد النقدي المعاصر، وهذه الركائز هي:

أولاً: تلقي الموروث السردي في النقد الإحيائي.

ثانياً: تلقي الموروث السردي في النقد العربي الحديث.

ثالثاً: تلقي الموروث السردي في النقد الجديد.

ونشير إلى أننا لم نتناول التلقي المقارن للأنواع السردية الكبرى وهي: (القصة العجائبية والمقامات والسير الشعبية)، مع معرفتنا أنه يشكل جانباً مهماً من جوانب تلقي الموروث السردي رغبة منا في تحديد إطار البحث وحصره. فالتلقي المقارن يستدعي الخوض في بحر واسع من دراسات المستشرقين والمستعربين في أكثر من لغة. ولهذا اكتفينا بالإشارة إلى الجهود الاستشراقية وتوظيفها في عدد من مواضع هذا الفصل.

أولاً: تلقي الموروث السردي في النقد الإحيائي:

أ- تلقي الموروث السردي في القرن التاسع عشر ومطالع القرن العشرين:

شهدت المرويات السردية الكبرى، القصة العجائبية، والمقامات، والسير الشعبية، تلقياً واسعاً واهتماماً كبيراً عند المستشرقين، وخاصة في النصف الثاني من القرن الثامن عشر وأوائل القرن التاسع عشر. وهو العصر الذي شاعت فيه عند الغرب صورة الشرق المنمطة بفعل المؤثر الاستشراقي، والمركزية الغربية، وأدبيات المذهب الرومنطيقي Romanticism . وأحسب أن الأهمية الكبرى التي حظيت بها المقامات في تاريخ السرد العربي القديم ونقده كانت سبباً في التفات بعض المستشرقين إليها ومنهم الفرنسي البارون دي ساسي S.de Sacy (ت ١٨٣٨م)؛ فقد نشر هذا المستشرق مقامات الحريري إلى جانب كتاب كليلة ودمنة مع شروح مستوفاة في مجلدين[١].

وحظيت مقامات الحريري بعناية مستشرقين آخرين منهم لومسدن Lomsden (ت ١٨٠٩م)، وكوسان دي برسفال Caussin de Perceval (ت ١٨٣٥م)، وآرنست فردريك روز مولر E.F. Rose Muller (ت ١٨٣٥م)[٢].

ونالت ألف ليلة وليلة نصيباً كبيراً من جهود المستشرقين. فقد كان المستشرق الألماني هابخت C.M. Habicht (ت ١٨٣٩م) أول من طبع كتاب ألف ليلة وليلة سنة ١٨٢٥، ونشر منه ثمانية أجزاء ثم أنجز سائره فليشر

---

[١] انظر: لويس شيخو، تاريخ آداب اللغة العربية في القرن التاسع عشر والربع الأول من القرن العشرين، ط٣، دار المشرق، بيروت، ١٩٩١، ص٦٩. وقد أفاد دي ساسي في شرحه لمقامات الحريري من شروح أربعة هي: " كتاب الإيضاح في غريب المقامات الحريرية" للمطرّزي، وكتاب " شرح ما غمض من الألفاظ اللغوية من المقامات الحريرية" لأبي البقاء العُكبري، و" شرح المقامات" للشّريشي، وشرح الشيخ شمس الدين أبي بكر محمد بن أبي بكر الرازي؛ انظر التصدير الذي وضعه دي ساسي، في: "كتاب المقامات للشيخ الحريري مع شرح مختار للبارون سلوستر دي ساسي"، دار الطباعة الملكية، باريز، ١٨٣٣، ص٣.

[٢] انظر: المصدر نفسه، ص٦٩، ٧٠.

Flisher [١]. وقـــام بورغشـــتال Porgushtal (ت ١٨٥٦م) بنشر حكايات لم تكـــن شائعة من ألف ليلة وليلة[٢]. ونشر المستشرق الفرنسي J.J.Marcel في بـــاريس وليبزج ١٨٢٨م "حكايات الشيخ المهدي" أو " تحفة المستيقظ والآنس في نزهة المستنيم والناعس" للشيخ محمد الحنفي المعروف بالمهدي[٣].

وفـــي الحيـــن الذي تقبّلت فيه الذائقة الأوربية كتاب (ألف ليلة وليلة) فـــإنّ مقامات الهمذاني والحريري جرى اختزالهما في البعد اللغوي والتعليمي، وانحصـــر تلقـــيهما علـــى الأوساط الاستشراقية فقط. وقد نعت آرنست رينان Renan كـــتاب مقامـــات الحريـــري بأنّه " كتاب في الظاهر، تافه في العمق، والـــذي إذا قوّمنا شكله حسب أفكارنا الأوربية يتجاوز كل ما يمكن تصوّره في مجال سوء الذوق" [٤].

---

(١) انظر : لويس شيخو، تاريخ آداب اللغة العربية، ص ٧١.

(٢) انظر: محسن جاسم الموسوي، ألف ليلة وليلة في نظرية الأدب الإنجليزي، الوقوع في دائرة السحر، ط٢، منشـــورات مركـــز الإنماء القومي، بيروت، ١٩٨٦م، ، ص١١؛ عبدالله إبراهيم، السردية العربية الحديثة، تفكيك الخطاب الاستعماري وإعادة تفسير النشأة، ط١، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ٢٠٠٣ م، ص٣٨.

(٣) انظر: محمد زكريا عناني، وثائق من النقد العربي الحديث، حكايات الشيخ المهدي، هل هي أول مجموعة قصصـــية فـــي أدبـــنا الحديـــث؟، مجلـــة فصـــول، المجلد العاشر، العدد الثاني، يوليو، أغسطس، ١٩٩١، ص١٩٧-٢٠٦. والشـــيخ محمـــد الحنفي المعروف بالمهدي وُلِدَ مّن والدين قبطيين في مصر سنة ١٧٣٧م، وكان اسمه هبة الله ثم أسلم وهو صغير دون البلوغ، وتقدم في المناصب، وألقى الدروس في الأزهر، ورافق طوســـون باشـــا في حرب الوهابيين، وصارت إليه رتبة شيخ الإسلام سنة ١٢٢٧هـــ (١٨١٢م) وتوفي سنة ١٢٣٠هـــ (١٨١٥م). وله كتاب روايات على شكل ألف ليلة وليلة دعاه " تحفة المستيقظ والآنس في نزهة المســـتنيم والناعس"، ونشره مارسل بعنوان " الليالي العشر المشؤومة حكايات عبد الرحمن". انظر: لويس شيخو، تاريخ آداب اللغة العربية، ص٣١؛ محمد زكريا عناني، وثائق من النقد العربي الحديث، ص١٩٧.

(٤) عبد الفتاح كيليطو، لسان آدم، ط١، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ١٩٩٥م، ص٧٥، ويمكن أن نفسر عـــدم تقبل المقامات في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر باختلاف أوساط التلقي وأنساقها الثقافية، إذ يرجع فـــان ديـــك لاخـــتلاف الظواهر الثقافية وشيوع أنواع من النصوص بما في ذلك البنيات النسقية، والأسلوبية، والبلاغـــية بين ثقافة وأخرى إلى طبيعة ذلك التفاعل ونوعه وشروطه وعصره. انظر: فان ديك، النص بنياته ووظائفـــه، ضـــمن: نظـــرية الأدب في القرن العشرين، ترجمة وإعداد محمد العمري، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ١٩٩١، ص٧٨.

وتكشف لنا شهادات الرحّالة الغربيين إلى بلاد المشرق العربي في القرن التاسع عشر الميلادي عن رواج مرويات السيرة الشعبية والحكايات العجائبية. إذ يذكر ج. دي. شابرول G.de Cohabrol في كتابه (وصف مصر) بأنّ آلاف الأشخاص في القاهرة كانوا يترددون يومياً على المقاهي، ويستمعون إلى رواة القصص الشعبية. وفي حديثه عن المصريين المحدثين يذكر أنّ القاهرة وبولاق ومصر القديمة تحتوي على أكثر من ألف وثلاثمئة مقهى تستقبل المقاهي الفخمة منها بين مئتين ومئتين وخمسين زائراً كل يوم. ويتزاحم الجمهور في المقاهي حيث الرواة والمنشدون يقصون بحماسة ملتهبة مغامرات عجيبة تخلب الألباب بطريقة فريدة[1].

ويقدم محمد عمر في كتابه (حاضر المصريين) إحصاءات بالمقاهي آنذاك؛ فيذكر أنّ عددها يبلغ قرابة عشرة آلاف مقهى تُعمّر بعضها مجالس القص، ويرتادها الفقراء للسهر ولسماع القصص من القصاص، أو سماع الرباب من الشعراء الكذّابين الذين يقصون عليهم قصص زناتة، وسيرة بني هلال، وقصة سيف بن ذي اليزن، أو السلطان حسن أو "دون جوان"[2].

- ويذهب محسن جاسم الموسوي إلى أن "عدم ذيوع المقامات والسير عند المتلقي الأوربي يرجع إلى طبيعة الوسط المستقبل، وهو وسط مديني أولاً لا يتحمس لسخرية المقامات أو نقدها أو طريقتها في الحوار أو في اعتماد النوادر والأخبار. كما لا يتحمس مثل هذا الوسط لسير الفروسية التي استجاب لها وسط أسبق في قرون ماضية قبل ظهور المدنية الحديثة". الرواية العربية، النشأة والتحول، ط١، مكتبة التحرير، بغداد، ١٩٨٦ص١٦، ١٧.

[1] وصف مصر، المصريون المحدثون، ترجمة زهير الشايب، ط١، مكتبة مدبولي، القاهرة، ١٩٧٨م، ص ١٣٨-١٤٠.

[2] انظر: محمد عمر، حاضر المصريين، أو سر تأخرهم، تحقيق: مجدي عبدالحافظ، المكتب المصري لتوزيع المطبوعات، القاهرة، ١٩٩٨، ص٢٤٨-٢٤٩، [عن نسخة مصورة عن الطبعة الأولى الصادرة في عام ١٩٠٢م]، وربما كان هذا الإقبال الكبير على تلقي مرويات السير الشعبية سبباً في طبعها وتداولها طوال القرن التاسع عشر؛ إذ طبع سليمان التونسي سيرة "عنترة بن شداد". وقام الكولنت رشيد الدحداح بطبع سيرة عنترة بن شدّاد تلاه بعد ذلك نخلة قُلفاط الذي نشر سلسلة متصلة من السير الشعبيّة والحكايات منها: (حمزة البهلوان)، (وبهرام شاه) و (فيروز شاه) و (ألف نهار ونهار). وأشرف خليل سركيس على نشر (ألف ليلة وليلة)، ثم (سيرة عنترة). انظر: لويس شيخو، ص٢٧٠ . وقد وصف إدوارد لين في كتابه (عادات –

ومـــن الأمور المستظرفة لجوء السلطة إلى نشر خطابها الرسمي غير الرائج عند المتلقين من عامة الشعب مستعينة بمرويات السير الشعبية. إذ يذكر لويـــس عـــوض أنّ صحيفة (جرنال الخديوي)، التي صدرت باللغتين التركية والعربـــية عـــام(١٨٢٧م) وتحولـــت بعـــد عـــام واحد إلى جريدة (الوقائع المصـــرية)، كانت متخصصةً في الأخبار الرسمية للدولة. وكي تقوم السلطة بـــترويج هذه الصحيفة وأخبارها بين الناس كانت تنشر بعض حكايات ألف ليلة ولـــيلة لإقـــبال الـــناس عليها[1]. وقد أصبح التقليد الذي أرسته جريدة(الوقائع المصـــرية) نهجـــاً ســـارت علـــيه فيما بعد عدد من الصحف والمجلات التي خصصت للسير والقصص باباً أسمته "باب الفكاهات"؛ أي الروايات نشرت فيه السير الشعبيّة إلى جانب القصص الموضوعة أو المترجمة[2].

وفي مقابل رواج هذه المرويات السيرية والعجائبية والإقبال عليها من جانـــب المتلقين سيتشكل موقف متعالٍ للثقافة المتعالمة (العالمة) منها سنجده عـــند كـــل مـــن محمـــد عبده ومحمد حسين هيكل وغيرهما. وهو الأمر الذي سنتناوله تفصيلاً في حديثنا عن الموروث السردي والتلقي المتعالي[3].

وقـــد تأثّـــر بهـــذه المقامات وخاصة مقامات البديع والحريري بعض الأدبـــاء المصـــريين والشوام في القرن التاسع عشر. ومن أوائل هؤلاء السيد أحمد ابن عبد اللطيف البربير الحسيني (ت١٨١١م) الذي ذكر لويس شيخو أنّ

- المصريين المحدثين وتقاليدهم) الصعاب التي واجهها من أجل الحصول على نسخة من (مغامرات الأميرة ذات الهمة) التي تتألف من خمسة وخمسين جزءاً لم يفلح بعد طول البحث إلا في تأمين قسم يتضمن الأجزاء الثلاثة الأولى إضافة إلى قسم آخر يشمل الجزءين السادس والأربعين والسابع والأربعين. انظر: إدوارد وليم لين، عادات المصريين المحدثين وتقاليدهم، ترجمة سهير دسوم، ط١، مكتبة مدبولي، القاهرة، ١٤١١هـ/ ١٩٩١م، ص٤٢٤.

[1] انظر: لويس عوض، تاريخ الفكر المصري الحديث، ط٤، مكتبة مدبولي، القاهرة، ١٩٨٧م، ج١،ص٤٠٠.

[2] انظـــر: محمد يوسف نجم، القصة في الأدب العربي ١٨٧٠/١٩١٤م، ط٣، دار الثقافة، بيروت، ١٩٦٦، ص١٧.

[3] انظـــر: هـــذا الفصـــل، ص ٤٥٢ وما بعدها. الموروث السردي والتلقي المتعالي في القرن التاسع عشر ومطالع القرن العشرين.

لـه تآليف أدبية ومنظومات أخصها مقاماته التي يبتدئ أولها بقوله:" حكى بليغ هـذا الـزمان والعصر في حديث ألذ من سلافـة العصر "[1]. ومن المقاميين الآخريـن الذيـن اتخـذوا المقامة مثلاً يحتذونه ومنوالاً ينسجون عليه حنانيا المنير، ونقولا الترك (ت ١٨٢٨م)، وإبراهيم الأحدب (ت١٨٩١م)، والشدياق (ت ١٨٨٧م)، واليازجي (ت ١٨٧١م)، وسواهم[2].

وقد بذل كتاب النثر هؤلاء جهوداً كبيرة من أجل بعث تقاليد النثر القديم وترسيخ أنموذج أدبي عدوه معياراً أمثل لذائقة النخبة (الصفوة الثقافية) هو مقامات الحريري التي جرى اختزالها في بعدها اللغوي فقط كما فعل المستشرقون من قبل. ولذا يرى بيير كاكيا Pierre Cachia أنّ موقف كتاب النثر هذا كان عائداً إلى أنّ استقرار التقاليد الأدبية عند العرب قبل القرن التاسع عشر كان من الرسوخ إلى درجة لم يكن أحد منهم يتوقع أن يبدع أحد الكتاب في مجاله. وكان التصوّر يذهب إلى أنّ" المهارة الفائقة هي في استخدام الكلمات"[3].

وتمثل مقامات ناصيف اليازجي (ت١٨٧١م) خير أنموذج لتقاليد كتاب النـثر (الصـفوة الثقافـية) فـي القرن التاسع عشر. فقد حدّد اليازجي هدفين رئيسـيين أراد تحقـيقهما أولهمـا المنحى اللغوي من خلال احتذاء الأساليب السـردية التقلـيدية. فقـد أكّـد اليازجـي أنه تحرّى في كتابه ما استطاع من

---

(1) لويـس شـيخو، تاريخ آداب اللغة العربية، ص٢٥، وانظر ما قاله لويس شيخو عن المعلم إلياس أده (ت ١٨٢٨م): " وقـد عـارض أصـحاب المقامات فوضع منها إحدى عشرة مقامة نسبها إلى راوٍ دعاه الحازم ومسـفار فكه سماه أبا النوادر. وفي كتابنا (علم الأدب) (١:٢٧٨) مقامة منها وهي الأولى المدعوة بالديرية نسبة إلى دير القمر، قدّمها المؤلف للأمير بشير وأودعها من حسن التعبير وبديع اللفظ وبليغ المعاني ما يدل على براعته في فنون الإنشاء"، تاريخ آداب اللغة العربية، ص٣٩.

(2) انظر: محمد يوسف نجم: القصة في الأدب العربي، ص١٢ .

(3) بيـير كاكيا، كُتاب النثر، ترجمة عفت خوقير، ص٥٦٧، في كتاب تاريخ كيمبردج للأدب العربي، الأدب العربـي الحديـث، تحرير عبد العزيز السبيّل، أبو بكر باقادر، محمد الشوكاني، ط١، النادي الأدبي الثقافي، جده، ١٤٢٣هـ/٢٠٠٢م، رقم (١٢١).

" الفوائــد، والقواعد، والغرائب، والشوارد، والأمثال، والحكم، والقصص التي يجــري بها القلم، وتسعى لها القدم، إلى غير ذلك من نوادر التراكيب ومحاسن الأســاليب، والأســماء النــي لا يُعــثر عليها إلا بعد جهد التنقير والتنقيب"[1]. والهــدف الآخــر الــذي سعى اليازجي إلى تحقيقه هو المحاكاة السردية لرواد المقامات؛ إذ يعترف بأنه جاء متطفلاً على " مقام أهل الأدب، من أيمة العرب، بتلفــيق أحاديــث تقتصر من شبه مقاماتهم على اللقب ( ) وذلك ضرب من الفضول، بعد انتشار ما أبرزه أولئك الفحول"[2].

ولــم يلتزم أحمد فارس الشُّدياق (ت ١٨٨٧م) في كتابه (الساق على الساق في ما هو الفارياق) شكل المقامة التزاماً تاماً. فقد كان كتابه مزيجاً من محاكــاة المقامـــة العربية. وهو في جانب ثانٍ صدى للمؤثرات الفكرية الغربية التــي عــرفها الشُّدياق مباشرة. وهو في جانب ثالث تشرّب الروح القصصية التــي كانت سائدة في المرويات السردية العربيّة كالسير الشعبيّة وحكايات ألف ليلة وليلة[3]. والكتاب كذلك "نوع من الكتابة الهادفة إلى اكتشاف هوية صاحبها الذي تنقّل بين البلدان، والثقافات، والديانات"[4].

ومــثّل المــوروث السردي العربي القديم جانباً من الموضوعات التي دارت حولها بعض مسرحيات رواد المسرح العربي. فقد استقى مارون النقّاش (ت ١٨٥٥م) الفكــرة الأساســية لمســرحيته الثانية (أبي الحسن المغفل) من قصــص ألــف لــيلة ولــيلة[5]. واستلهم أبو خليل القباني (ت ١٩٠٢م) بعض

---

[1] ناصيف اليازجي، مجمع البحرين، ط١، دار صادر، بيروت، ١٣٨٦هـ/١٩٦٦م، ص٩-١٠ .

[2] المرجع نفسه، ص٩-١٠.

[3] انظــر: إبراهــيم الســعافين، تطور الرواية العربية في بلاد الشام، ط١، دار المناهل، بيروت، ١٩٨٧، ص٣٧، ص٣٩.

[4] جابر عصفور، فجر الرواية العربية، ريادات مهمشة، مجلة فصول، القاهرة، عدد ٤، ١٩٩٨، ص١٥.

[5] محمــد مصطفى بدوي، المسرحية العربية: التطورات المبكرة، الأشكال التقليدية للفن المسرحي، ترجمة ابتسام صادق، في كتاب تاريخ كيمبردج للأدب العربي، ص٤٦٥-٤٦٦.

مســرحياته من الحكايات العجائبية والسير الشعبية كما في مسرحيات (هارون الرشـــيد مـــع أنس الجليس)، و(هارون الرشيد مع الأمير غانم وقوت القلوب)، و(الأمير محمود نجل شاه العجم)، و (عنترة بن شدّاد) [1].

ب- الموروث السردي والنقد الإحيائي:

اعتنى بعض النقاد الإحيائيين بالموروث السردي فلم يقصروا اهتمامهم على الشعر فقط. ومن أبرز هؤلاء النقاد محمد روحي الخالدي (١٨٦٤/١٩١٣م) فـــي كتابه (تاريخ علم الأدب عند الإفرنج والعرب وفيكتور هوكو، ١٩٠٤) وقســطاكي الحمصي (١٨٥٨/١٩٤١م) في كتابه (منهل الوراد في علم الانتقاد ١٩٠٧).

١- محمد روحي الخالدي وكتابه(تاريخ علم الأدب عند الإفرنج والعرب وفيكتور هوكو):

عُنـــي الخـــالدي في تصديره لكتابه ببيان مفهوم الأدب الذي اتخذ عنده معنى شاملاً يكاد يقترب من مفهوم الأدب، كما عرّفه ابن خلدون، وهو " الأخذ مـــن كل علم بطرف". إذ يقول الخالدي: "أدب كل لسان ما حصل فيه الإجادة من الكلام المنظوم والمنثور، ويشتمل على فنون الشعر، والأغاني، والروايات والقصـــص، وضـــروب الأمـــثال، والحكم، والنوادر، والحكايات، والمقامات، والتاريخ، والسياسة، والرحلة وغير ذلك"[2].

وبيّن الخالدي الصلة بين التحولات الثقافية والتحولات الأسلوبية مورداً مـــثالاً علـــى ذلـــك استقاه من سياقين ثقافيين مختلفين. أمّا السياق الأول فهو الـــتحولات الثقافـــية في ألمانيا في نهاية القرن الثامن عشر؛ إذ استمر الصراع

---

(١) انظر: محمد مصطفى بدوي، المسرحية العربية، ص٤٧٨.

(٢) روحي الخالدي، تاريخ علم الأدب عند الإفرنج والعرب وفيكتور هوكو، تقديم حسام الخطيب، ط٤، الأمانة العامة، الاتحاد العام للكتاب والصحفيين الفلسطينيين، ١٩٨٤، ص ٦٠.

بيـن الأسلوبين الكلاسيكي المتصنع والرومانسي الحر. أمّا السياق الآخر فهو مـثال مستقى من الأدب الشعبي وأنساق تلقيه عند العوام (الثقافة غير العالمة). إذ يقـول الخـالدي: " في الثلث الأخير من القرن الثامن عشر أي ما بين سني ١٧٧٠-١٧٨٠ جـاء أدباء الألمان بُطرزٍ جديد من الأدب كان له رواج على مرسح اللعب، وأقبل الناس عليه إقبالاً عظيماً... ولم يقصد أدباء الألمان في ما ألفـوه الامتـياز بالفضل والعلم بين الخواص، وإنّما كانت غايتهم إفهام كلامهم لعـوام الناس ولجميع الأصناف من أولاد البلد الذين يُقال لهم (بورجوا). فمن أجل هذا عدلوا عن الأخذ بعالي الطبقة من الإنشاء المصنع، واستعملوا اللهجة المألوفـة بيـن قومهم وأبناء بلدهم، وجعلوا اهتمامهم في نفخ روح الحياة في كلامهم، وأدخلوا فيه كل ما يحدث انفعالاً في النفس وتهييجاً في العواطف بغير تهافـت على البديع من الألفاظ ولا على رعاية القواعد. وصوّروا في كلامهم الغرائـب والعجائب التي تتشوق الأسماع لاستطلاع حقائقها ولا تطمئن القلوب إلا بعد الوصول لنهايتها، فإنّ الأذن تعشق بطبعها الأخبار. ولذا نرى عوامنا فـي كل قطر وبلد يدورون وراء القصاص (الحكواتي) من قهوة إلى أخرى، ويتلذذون بسماع ما يتلوه عليهم من أخبار عنترة بن شداد، والزير أبي ليلى المهلهـل، والزناتـي خليفة، وعلي الزئبق عايق زمانه، وقصة الملك سيف، والملـك زاد بخـت بـن شـهربان، وجمـيع ما ورد في ألف ليلة وليلة من الحكايـات. وإذا بـات بطـل الرواية في ضيق وكرب لا يهدأ بالهم ولا تنام أعينهم إلا بعد تمام الخبر وفهم ما جرى له"[1].

ويؤكّـد الخـالدي فـي موضع آخر من كتابه أهمية مسايرة الأساليب الأدبـية لمعايـير الذوق السائد؛ فالأساليب لا تتطوّر من خلال محاكاة النماذج الجاهـزة فـيها وإنّمـا من خلال الانحراف التدريجي والمتواصل عنها، وفي استجابتها كذلك للأنساق الثقافية التي تصدر عنها. ويترتب على هذا أنّ محاكاة

[1] تاريخ علم الأدب عند الإفرنج والعرب وفيكتور هوكو، ص١٥٤-١٥٥.

أنموذج شعري أو سردي يحظى باحتفاء الثقافة العالمة مثل المعلقات السبع والمقامات يصبح غير ذي جدوى. وخاصة أن احتفاء الثقافة العالمة (الرسمية) بهذه النماذج حصرها في نماذج سردية مغلقة متعالية تمثل الأنموذج الأفضل والأرقى الذي يطمح كل مبدع ومنشئ للوصول إليه بعد أن كانت هذه النماذج ذاتها إبداعاً ينفتح على مسارب ثقافية متنوعة. ويقول الخالدي في حديثه عن الأساليب المتكلّفة والأساليب المرسلة: " فالتكلُّف في زماننا لتقليد الإنشاء العالي ونظم قصيدة ثامنة للمعلقات السبع أو سجع مقامات ثالثة لمقامات الحريري والهمذاني ليس فيه كبير فائدة ما دام الأصل في الكلام للمعاني، والمقصود من المعاني إظهار أسرار هذا الكون الذي نصبح فيه ونمسي، ونحن غافلون عن كثير من حقائقه، ولا ندري بأي عبارة نترجم عنها، ولا كيف نوضح شعورنا وإحساسنا بهذا الوسط الذي نحبه، وهو سجن لنا فهذه المعاني البليغة العالية ينبغي لأدباء العصر سبكها في السهل الممتنع من الكلام الفصيح بغير تهافت منهم على الكلمات اللغوية والمحسنات اللفظية من جناس، وطباق، وقراءة الكلام طرداً وعكساً، وأمثال ذلك مما يعده العقلاء من الملاعب البيانية إذ ليس هذا غاية الأدب والغرض منه. وخير اللفظ ما جاء بالطبع والبداهة بلا تكلف، ولا تحرٍّ في القواميس والمنشآت"[1].

---

(١) تاريخ الأدب عند الإفرنج والعرب وفيكتور هوكو، ص٦٣-٦٤ . ويقول ناصر الدين الأسد في تعليقه على كلام الخالدي: " قيمة هذا الكلام في أنه صدر في تلك الحقبة التي كانت عادة أكثر الأدباء فيها الإفراط في المحسنات اللفظية والتكلف والتقليد وإشارته إلى " نظم قصيدة ثامنة للمعلقات السبع" ربّما كان المقصود بها ما ذكره بعد ذلك في الكتاب نفسه من تقليد أدباء عصره وشعرائه لأدباء العصور الماضية وشعرائها، ومحاولة بعض معاصريه نظم معلقات سبع على نمط المعلقات السبع الجاهلية، وقد ذكر أسماء هؤلاء الشعراء من معاصريه ومطالع قصائدهم. وأمّا إشارته إلى " سجع مقامات ثالثة لمقامات الحريري والهمذاني " فلعله يقصد بها الشيخ ناصيف اليازجي في (مجمع البحرين)، وهو ستون مقامة حذا فيها حذو الحريري وغيره من الأدباء الذين حاولوا السير على هذا الدرب"، ناصر الدين الأسد، محمد روحي الخالدي رائد البحث التاريخي الحديث في فلسطين، ط١، معهد البحوث والدراسات العربية، القاهرة، ١٩٧٠، ص٧٨.

...مصي، وكتابه (منهل الورّاد في علم الانتقاد):

...حديث عن بعض المباحث النثرية والسّردية (القصصية) جانباً
...ل هـذا الكتاب الذي يعده بعض النقاد العرب المحدثين أول كتاب
...عربي في النقد الحديث[1]. واتكأ الحمصي في كثير من مواضع نقده
...ذا الكتاب على المنهج التاريخي ورواده مثل سانت بيف Saint Beuve،
...Taine، وبرونتيير Brunetiere، ورينان Renan وغيرهم. وتمثّل المنهج
...تاريخـي عنده تمثلاً واضحاً في حديثه عن القصائد القصصيّة المشهورة،
والنوادر المدهشة، والحكايات، والروايات التي " لا تنحصر فوائدها في فصاحة التعبير وبلاغة السبك فقط بل لها فوائد تاريخية فوق ذلك، فإن إلياذة هوميروس الشاعر اليوناني، ورواية همليت للشاعر شكسبير الإنجليزي، ومعلقة (امرئ القيس)، وحكايات (كليلة ودمنة)، وما أشبه ذلك من النظم والنثر، كلها تنطق بأفصح بيان عن زمن تأليفها، وفي كل واحدة منها إيضاح وكشف عن أحوال تلك العصور، وعوائد وأخلاق أهلها، ومعتقداتهم، وأزيائهم يستشفه طرف الناقد بأدنى لمح فهي في الحقيقة تلخيص تاريخ قوم بعينهم"[2].

ولم يخرج قسطاكي الحمصي في رؤيته للفن القصصي العربي القديم عن المنظور الذي صدر عنه النقاد العرب القدامى كما أشرنا في حديثنا عن تلقي الموروث السردي عند النقاد العرب القدامى[3].فالأنموذج السردي

---

(1) انظر: إسحق موسى الحسيني، النقد الأدبي المعاصر في الربع الأول من القرن العشرين، ط١، معهد البحوث والدراسات العربية، القاهرة، ١٩٦٧، ص٧٧-٨٣؛ عبد الحي دياب، التراث النقدي قبل مدرسة الجيل الجديد، ط١، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، ١٣٨٧هـ/١٩٦٨م. ص١١٠-١١٥، يوسف ...العدوس، نموذج مبكر للنقد الأدبي المقارن في الثقافة العربية المعاصرة: قراءة لكتاب قسطاكي الحمصي ...هل الورّاد في علم الانتقاد)، مجلة أبحاث اليرموك، سلسلة الآداب واللغويات، المجلد الخامس، العدد الثاني، ...١٩، ص٣٥-٩٦.

(2) ...هل الورّاد في علم الانتقاد، حرّره وقدّم له، أحمد إبراهيم الهواري، ط١، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ... ص٩٧.

(3) ... الفصل الأول من الباب الثاني.

المفضل عند الحمصي هو أنموذج كليلة ودمنة أي الحكاية الوعظ الأليجورية. أمّا عندما تخرج الحكاية عن وظيفتها الأخلاقية فإنها تصبح "حكايات ملهية" كما هو شأن مقامات الحريري التي خصها الحمصي بالذكر لشهرتها مقارنة بمقامات الهمذاني. وتصبح الحكاية أيضاً عندما تفارق المنافع التربوية والتهذيبية التي وُضِعَتْ من أجلها حكاية منحطة فاحشة محرضة على الرذيلة مثل حكايات ألف ليلة وليلة التي يعزوها الحمصي إلى الرغبة في إلهاء العامة عن حدوث ريبة حدثت في بيوت أحد حكام مصر. إذ يقول: " ... وعندنا من هذا الباب مقامات الحريري، ولكنها لا تنطوي على بيان شيء من أدب النفس أو الإلمام بعادات القوم لعصره إلا شيئاً ضئيلاً جداً، ثم عندنا كتاب ألف ليلة وليلة، وهو أشهر من الصبح، لكنه ليس في شيء من فن الروايات الآتي تعريفه، وإنّما هو حكايات ألفها مجهول أو رجل يسمى الشيخ يوسف بأمر أحد حكام مصر، وقد يكون من الأيوبيين في حدث معيب ظهر في بيته وتناقله الناس فأوعز إلى الشيخ يوسف أنّ يلهي الناس عن الخوض فيه، وإذا كان في كتاب ألف ليلة وليلة شيء من فن الروايات أو من أدب النفس، فهو أنّ الآداب في ذلك العهد كانت في أحط الدرجات، إذ في الكتاب من الفحش والإقدام على الرذيلة ما يجب أن يمحى خياله في كل بيت يحصنه أهله بأدب النفس"[1].

٣- الموروث السردي والملاحم: سليمان البُستاني وتعريب الإلياذة:

قام سليمان البُستاني (١٨٥٦-١٩٢٥م)بمحاولة نقدية رائدة تمثّلت في مقدمته الضافية التي قدّم بها ترجمته لإلياذة هوميروس. وقد قارن في تلك المقدمة بين الإلياذة والشعر العربي القديم، وانتهى في مقارنته إلى أنّ " اللغة العربية أطول اللغات الحية عمراً، وأقدمهن عهداً، والفضل في كل ذلك للقرآن، فالإلياذة وبلاغتها وسائر منظومات هوميروس وهشيودس، على علو منزلتهما

---

[1] منهل الورّاد في علم الانتقاد، ص٣٨١.

لـــم تقـــم للغة اليونانية دعامة ثابتة حتى في بلادها، ولم تقوَ على مقاومة التيار الطبيعـــي ولكـــن القرآن وطّد أركان لغة قريش في بلادهم، وأذاعها في جميع الـــبلاد العربـــية وسائر البلاد التي طال فيها عهد الاحتلال الإسلامي أو كثُرت مخالطة العرب الضاربين في أقطار الأرض للجهاد والتجارة " "[1].

ووقـــف البُســـتاني في مقدمته كذلك عند الملاحم أو منظومات الشعر القصصـــي. وكانـــت الملاحم اليونانية وخاصة إلياذة هوميروس هي الأنموذج الـــذي تشكّلت فيه الملحمة بوصفها جنساً أدبياً وفقاً للبستاني. ولهذا فإنه عندما بحث عن الملحمة في الأدب العربي القديم بصوره المختلفة انتهى بحثه إلى أنّ العـــرب فـــي الجاهلية " لم ينظموا الملاحم الطويلة المحكمة العرى، مع توقد القرائح، وتوفر معدات الفصاحة في اللغة، لأنّ ذلك النسق في النظم لم يكن من طبعهم فلم يتخطوا إلى ما وراء الطبيعة، وكانوا مع عبادة الأصنام يميلون إلى التوحـــيد. وكان التسليم للأحكام العلوية في سننهم قبل الإسلام، فلم يوغلوا في التخـــيّلات الشعرية إلى النظر في أحوال الآلهة وما يترتب على ذلك من تفرّع البحـــث الواحـــد إلى أبحاث متعددة على ما هو شأن الأمم الآرية"[2]. وحديث البُســـتاني عـــن انـــتفاء وجود الملحمة في العصر الجاهلي يبدو متأثراً بنظرية الطبائع العرقية[3].

---

(1) سليمان البُستاني، مقدمة الإلياذة، ط٢، المطبعة الكاثوليكية، بيروت، ١٩٦٥، ج٢، ص٢٧٠-٢٧١.

(2) مقدمة الإلياذة، ج٢، ص٤٤.

(3) نظـــرية الطـــبائع العرقية القائلة بتفوق الجنس الآري على الأعراق الأخرى ومن ضمنها العرق السامي، وهـــي النظرية التي تبلورت أطرها النظرية على يد غوبينو وفولتمان وغومبلوفوكس. انظر: عبدالله إبراهيم، المركـــزية الغربية، إشكالية التكون والتمركز حول الذات، ط٢، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ٢٠٠٣م، ص٢٨٣-٢٩٦. ومـــا إن تُرجِمَتْ إلياذة هوميروس (١٩٠٤م) حتى أخذ الشعراء والنقاد في البحث عـــن إمكانـــية نظم ملاحم عربية أو إسلامية. وانتهى البحث بصياغة الزهاوي لمطولته (ثورة في الجحيم)، ١٩٣١م، إحـــياء لرسـالة الغفران النثرية، ومحاولة أحمد محرم ١٨٧٧م -١٩٤٥م صياغة (مجد الإسلام أو الإلـــياذة الإســـلامية)، انظر: جابر عصفور، قراءة التراث النقدي، ط١، مؤسسة عيبال للدراسات والنشر، القاهرة، ١٩٩١، ص٢٥٦.

وصنّف البُستاني مقامات الهمذاني، والحريري، وقصة عنترة العبسي، ورسالة الغفران لأبي العلاء المعري ضمن الملاحم التي عرفها المولّدون. وقد التفت إلى أساليب هذه الأنواع السردية (القصصية) التي تفاوتت عنده بين الإغراب في اللفظ كالمقامات، وبين الأسلوب المرسل الذي يمتزج فيه الشعر بالنثر كقصة عنترة العبسي. ومثّلت (رسالة الغفران) عنده البستاني أنموذجاً سردياً وملحمة نثرية تُعد من أحسن ملاحم المولدين. ويقول البُستاني عن (رسالة الغفران): " جمع فيها صاحبها شتيت المعاني، وأوغل في التصوّر حتى سبق دنتي الشاعر الإيطالي وملتن الإنجليزي إلى بعض تخيلاتهما ولكن استغلاق عبارتها، وفقدان الطلاوة الشعرية منها، ينحطان بها عن درجة أمثالها من ملاحم الأعاجم"[1].

٤- الموروث السردي والخيال الإحيائي:

حظي الخيال عند النقاد الإحيائيين بعناية كبرى تمثّلت في الاستناد إلى التراث العقلاني وخاصة التراث البلاغي والنقدي عند النقاد الفلاسفة والمعتزلة. ومن المحاولات المبكرة في هذا المجال ما قام به أحمد فارس الشدياق (ت ١٨٨٧م)؛ إذ كتب فصلاً في (الجوائب) عن التخيّل، وكذلك الأب اليسوعي لويس شيخو (ت ١٩٢٧م) الذي نشر عام ١٨٨٧م كتاب (علم الأدب) مع ملحق له، في جزأين، يضم مجموعة خصبة من المباحث القديمة في علم الشعر والخطابة لنقاد التراث وفلاسفته فضلاً عن فصول عن (الخيال والخيالي)، و(التصوُّر والتمثّل)، و (الحافظة) إلى جانب نقوله المباشرة من الفارابي، وابن سينا، والغزالي، وتلخيص ابن رشد لكتاب الشعر لأرسطو الذي طُبِعَ قبل ذلك بسنوات[2].

---

(١) مقدمة الإلياذة، ج٢، ص٤٦.

(٢) انظر: جابر عصفور، الخيال المتعقّل دراسة في نقد الإحياء، في قراءة التراث النقدي، ط١، مؤسسة عيبال للدراسات والنشر، القاهرة، ١٩٩١، ٢٥١.

والخيال عند إبراهيم اليازجي (ت ١٩٠٦) يشمل الشعر والنثر وليس الشعر فقط. ومن هذا المنظور يتحدث اليازجي عن (القصص المخترعة) بوصفها قصصاً خيالية فيعد منها الأقاصيص الموضوعة من الأمثال والأساطير ونحوها، وهو غير خاص بالشعر، بل هو في النثر أكثر ومنه أمثال لقمان، وأقاصيص كليلة ودمنة، وفاكهة الخلفاء، وبستان الأزهار، وغير ذلك مما يكثر في الخطب والمناظرات وما جرى في طريقها. وقد يكون في الشعر والنثر معاً كما في كتب المقامات وبعض المناظرات الفكاهية، وصفات بعض المخلوقين والحوادث الطبيعية كما فعله السيوطي في مقاماته، وابن حبيب في كتابه (نسيم الصبا). وأمّا في الشعر فأشهر ما جاء فيه كتاب (الصادح والباغم) للهباري، و(العيون اليواقظ) للمرحوم محمد عثمان جلال[1].

وقام قسطاكي الحمصي في موازنته بين (رسالة الغفران)، (الكوميديا الإلهية) أو (الألعوبة الإلهية) كما أسماها، ببيان الفرق بين (خيال متعقّل) في (رسالة الغفران) و (خيال محموم) في الألعوبة الإلهية. فالخيال المتعقّل في هذه الموازنة ابن الحقيقة وربيب المنطق، وقرين الممكن والمحتمل. وأمّا (الخيال المحموم) فهو نقيض الحقيقة، وقرين الوسواس والصراع، وابن الطبيعة السوداء. وإن كان إنشاء المرء مرآة عقله، فيما يقول الحمصي، فلا ريب أنّ رجاحة عقل المعري واضحة في كل صفحة من صفحات رسالته أمّا دانتي فيصعب جدا على (الناقد المنصف) أن يجد في ألعوبته شكلاً أو خيالاً كاملاً[2].

وقد نظّر محمد الخضر حسين (١٨٧٦-١٩٥٨م) في كتابه (الخيال في الشعر العربي، ١٩٢٢) للخيال الشعري عند العرب بيد أنّ تنظيره شمل في بعض جوانبه السرد العربي القديم كما في حديثه عن فنون التخييل التي يقول فيها: " من فنون التخييل عقد محاورة أو إنشاء قصة يسوقها الشاعر لمغزى

---

[1] انظر: مجلة الضياء، ١٥سبتمبر، ١٨٩٩، ص٥ ، السنة الثانية، الجزء الأول، ص٥-٧.
[2] انظر: منْهل الوراد في علم الانتقاد، ص٥٢٧-٥٢٨ .

سياسي أو أخلاقي، أو لغرض التفكه والإطراف بمُلح الحديث. ويدخل في هذا الضــرب كثير من أشعار الغزل التي يخترع فيها الشاعر محاورات بينه وبين الحبيــب والطــيف، والعاذل، والواشي، والراحلة، والأطلال بل الغزل التقليدي وهــو مــا لا يكون صادراً عن عاطفة عشق خاصة كلّه معدود في هذا القبيل، وهــذا الفــن هو الذي يعنيه بعض المستشرقين من أدباء أوروبا حيث يرمون الشعر العربي بقله الحظ وقصر الخطا في مضمار الخيال، وقد تعلق به أدباؤنا فــي منــثور كلامهم كمقامات الهمذاني والحريري وغيرها، ولكن الشعراء لم يحــتفلوا به فيما سلف كما احتفل به غيرهم من شعراء أوربا إذ أفرغوا معظم شــعرهم في الراويات التمثيلية والقصص الموضوعة على لسان حالة إنسان أو حيوان أو جماد"[١].

وقد أخضع محمد الخضر حسين الخيال لقوانين العقل والمنطق متأثراً بالــرؤية العقلانــية إذ يقــول: " فالمخيلة الإبداعية لا تفترق في جوهرها عن المخيلة العلمية، وإنّ عملهما يقوم على التعقل، وبالتالي على الإرادة، ومن هنا تــتوجه كلــتاهما بــإرادة صاحبها، وتعمل تحت مراقبة قواه العاقلة فتنتقل من صــورة إلى أخرى وتناسبها حتى تجتمع في الذهن صور يحصل من ترتيبها، على قانون المنطق إدراك حقيقة كانت خافية"[٢].

ويجعــل محمد الخضر حسين في حديثه عن (القصة الخيالية)، الخيال لونــاً من الكذب النافع المتقبل، والذي يحدّد نفعيته ارتباطه بقرينة تدل المتلقي علــيه. وبهــذا نصــبح أمــام السرد الاعتباري الذي لا يخرج عن المنحيين الأخلاقــي والديني. يقول محمد الخضر حسين: "إن القصص الخيالية ضروب، أولهــا: مــا يُحكى على ألسنة الحيوان أو الجماد، وثانيها ما يُحكى على ألسنة ذوي نفــوس ناطقــة، ويــدل المتكلم بالقرينة أو بالصريح من القول على أنه

---

[١] محمــد الخضــر حســين التونسي، الخيال في الشعر العربي، ط١، المكتبة العربية، دمشق، شعبان، سنة ١٣٤٠هــ، نيسان، أبريل، ١٩٢٢، ص٩٠.

[٢] محمد الخضر حسين، رسائل الإصلاح، ط١، مطبعة حكيم، القاهرة، ١٩٣٩، ج٢، ص١٣٢.

اخـــترعها لـــتكون مـــأخذ عبرة. وهذان الضربان من قبيل الإخبار بما يخالف الواقع والاعتقاد، والذي يستر عيب الكذب هنا أن المتكلم لم يوقع المخاطب في غلـــط وســـوء تصـــوّر، وإنّمـــا يعـــرض عليه حكمة أو أدب لغة في أسلوب ظريف"[1].

ولا يخـــتلف تصـــوّر الـــنقاد العرب الرومانسيين للخيال عن المفهوم الإحيائـــي فقـــد انطلـــق الشـــابي (ت ١٩٣٤م) في بحثه (الخيال الشعري عند العرب)، ١٩٢٩[2] من معرفة منبهرة بالغرب، ولا سيّما الأنموذج الرومنطيقي الغربي الذي شكّل مرجعيته المعرفية للحديث عن الخيال، ولذا فإنّ الخيال عنده ينقسم إلى صنفين: صنف سماه (الخيال الفني أو الشعري)، وهو الذي " تنطبق فـــيه الـــنظرة الفنـــية التي يلقيها الإنسان على هذا العالم الكبير والذي يحاول الإنســـان أن يتعرّف من ورائه حقائق الفن الكبرى، ويتعمّق في مباحث الحياة الغامضـــة، وصـــنف سمّاه الخيال الصناعي أو المجازي وهو خيال الزخرف اللفظي والتزويق والتنويق. وجعل الأول للغرب والثاني للعرب. وأرجع أسباب تفـــوق الخيال الغربي واقترابه من الشعر الحق وتأخّر الخيال العربي إلى تفوق (الـــروح الغربية) على الروح العربية. وبدا له أنّ من خصائص الروح العربية أنهـــا " ذات طـــبع متســـرع عجول، وأنّها خطابية لا تعرف الأناة في الفكرة، وماديـــة محضة، لا تستطيع الإلمام بغير الظواهر مما يدعو إلى الاسترسال مع الخيال إلى أبعد شوط وأقصى مدى"[3].

ولا يخـــرج القصـــص العربـــي القديـــم عند الشابي عن نظرته لخيال الزخـــرف اللفظـــي والـــتزويق، والتنويق، وعن المنظور الأخلاقي، والديني. فالنماذج السردية التي يراها لافتة هي ألف ليلة وليلة، وكليلة ودمنة والمقامات.

---

(1) محمد الخضر حسين، رسائل الإصلاح، ج٢، ص٢٢٠.

(2) الخيال الشعري عند العرب. ط٢، للدار التونسية للنشر، تونس، ١٩٨٣م، أُلقي الكتاب على شكل محاضرة عام ١٣٤٨هـــ، ١٩٢٩م، وطُبِعَ طبعة أولى محدودة الكمية ١٣٤٩هـــ/١٩٢٩م.

(3) المرجع نفسه، ص١١٩ .

وهي جميعها ليست من النوع الذي ينقد ويمحص ويسبر ويحلل فهي لا تخرج عن أحد أنواع ثلاثة: إمَّا قصص يقصد به اللذة والإمتاع وهو ما نجده في شعر ابـــن أبـــي ربيعة وأمثاله من تلك الأحاديث الغرامية الغزلة. وإمَّا قصص يراد مـــنه الحكمة وضرب المثل وهو هذا القصص الذي يمثله كتاب (كليلة ودمنة) ومـــا سار على نهجه. وإمَّا قصص يقصد للنكتة الأدبية، والنادرة اللغوية، وهو فن المقامات الذي يحمل لواءه البديع وأستاذه والحريري ومن حذا حذوه!![1].

٥- المـــوروث الســـردي والتلقي المتعالي في القرن التاسع عشر ومطالع القرن العشرين:

لـــم يقتصـــر تلقـــي المرويات العجائبية والسيرية الشعبية على التلقي الشـــفاهي في القرن التاسع عشر؛ إذ عرفت كثير من هذه المرويات سبيلها إلى التلقـــي الكتابي فنشرت في الصحف والمجلات الرائجة آنذاك. ويبدو أنَّ رواج هـــذه المرويات لدى المتلقين باختلاف طبقاتهم ومراتبهم الاجتماعية وانتماءاتهم كان سبباً في إحجام بعض المجلات الكبرى مثل المقتطف عن نشرها. وأسباب هـــذا الإحجام متنوعة منها ما يعود إلى كونها لا تنتمي إلى الثقافة الجادة التي تسـهم فـــي بـــناء الوطن والمجتمع، ومنها ما يعود إلى أحكام ذوقية تسم هذه المرويات بسمة المجون والإفساد. فمجلة المقتطف (١٨٩١م) أعلنت استغرابها مـــن الاهتمام الذي أولاه بعض الكتاب لحكايات (ألف ليلة وليلة) داعية هؤلاء إلى الاهتمام بالعلوم والأفكار الحديثة التي لها فعلها في المجتمعات الأوربية[2]. وكانـــت مقالة (حياتنا العلمية والأدبية) التي نشِرتَ في جريدة (الأمل) البغدادية (١٩٢٣) تـــرفض الخـــيالات والخرافات وفقاً لمعايير مجلة المقتطف، إذ يقول

---

[1] الخيال الشعري عند العرب، ص٩٦.

[2] انظر: المقتطف، السنة الثانية عشرة، الجزء العاشر، تموز (يوليو) ١٨٨٨، الموافق ٢٢ شوال ١٣٠٥هـ، ص٦٤٨.

وهي جميعها ليست من النوع الذي ينقد ويمحص ويسبر ويحلل فهي لا تخرج عن أحد أنواع ثلاثة: إمَّا قصص يقصد به اللذة والإمتاع وهو ما نجده في شعر ابن أبي ربيعة وأمثاله من تلك الأحاديث الغرامية الغزلة. وإمَّا قصص يراد منه الحكمة وضرب المثل وهو هذا القصص الذي يمثله كتاب (كليلة ودمنة) وما سار على نهجه. وإمَّا قصص يقصد للنكتة الأدبية، والنادرة اللغوية، وهو فن المقامات الذي يحمل لواءه البديع وأستاذه والحريري ومن حذا حذوه!! [(1)].

٥- الموروث السردي والتلقي المتعالي في القرن التاسع عشر ومطالع القرن العشرين:

لم يقتصر تلقي المرويات العجائبية والسيرية الشعبية على التلقي الشفاهي في القرن التاسع عشر؛ إذ عرفت كثير من هذه المرويات سبيلها إلى التلقي الكتابي فنشرت في الصحف والمجلات الرائجة آنذاك. ويبدو أنَّ رواج هذه المرويات لدى المتلقين باختلاف طبقاتهم ومراتبهم الاجتماعية وانتماءاتهم كان سبباً في إحجام بعض المجلات الكبرى مثل المقتطف عن نشرها. وأسباب هذا الإحجام متنوعة منها ما يعود إلى كونها لا تنتمي إلى الثقافة الجادة التي تسهم في بناء الوطن والمجتمع، ومنها ما يعود إلى أحكام ذوقية تسم هذه المرويات بسمة المجون والإفساد. فمجلة المقتطف (١٨٩١م) أعلنت استغرابها من الاهتمام الذي أولاه بعض الكتاب لحكايات (ألف ليلة وليلة) داعية هؤلاء إلى الاهتمام بالعلوم والأفكار الحديثة التي لها فعلها في المجتمعات الأوربية[(2)]. وكانت مقالة (حياتنا العلمية والأدبية) التي نشرتْ في جريدة (الأمل) البغدادية (١٩٢٣) ترفض الخيالات والخرافات وفقاً لمعايير مجلة المقتطف، إذ يقول

(١) الخيال الشعري عند العرب، ص٩٦.

(٢) انظر: المقتطف، السنة الثانية عشرة، الجزء العاشر، تموز (يوليو) ١٨٨٨، الموافق ٢٢ شوال ١٣٠٥هـ، ص٦٤٨.

كاتب المقالة: " بربك أيها المتهالك على شراء الروايات هل اختمر فكرك بفكر جديد يؤهلك لأن تخدم بلادك كما سطّره لك أهل الإفك والمجون "[1].

ولا يختلف موقف الإمام محمد عبده (١٨٤٩-١٩٠٥م) في رؤيته للموروث السردي عن الرؤية نفسها التي صدرت عنها هذه المجلات، وعن الرؤية التي صدر عنها كذلك النقاد الإحيائيون في تنظيرهم للخيال كما بيّنا. وقدّم محمد عبده في المقال الذي نشر بجريدة (الوقائع المصرية) ١٨٨١م رصداً شاملاً لأنواع الكتب الرائجة في أيدي المصريين في أواخر القرن التاسع عشر؛ إذ تتقسم المؤلفات المتداولة عندهم إلى "أقسام متفاوتة بتفاوت أميال المطالعين سواء كانت هذه الأميال غريزية أو مكتسبة من طوارئ التربية وعوارضها"[2]. ومن هذه الكتب: الكتب النقلية الدينية، ومنها الكتب العقلية الحكمية، ومنها الكتب الأدبية، ومنها كتب الأكاذيب الصرفة، وكتب الخرافات. فالكتب التي يعنيها محمد عبده هي " ما يبحث فيها عن تنوير الأفكار وتهذيب الأخلاق من هذا القبيل كتب التاريخ، وكتب الأخلاق العقلية، وكتب الرومانيات وهي المخترعة لمقصد جليل كتعليم الأدب، وبيان أحوال الأمم، والحث على الفضائل، والتنفير من الرذائل"[3]. ولهذا فإن الكتب المتداولة في هذا الصنف هي " كتب (كليلة ودمنة) و (فاكهة الخلفاء) و(المرزبان) و (التليماك) والقصة التي تُترجم في جريدة الأهرام وغيرها من بقية المؤلفات"[4].

---

(١) جريدة الأمل،السنة الأولى، العدد الثلاثون، ٥ تشرين الثاني، ١٩٢٣، نقلاً من: محسن الموسوي، الرواية العربية، النشأة والتحول، ص٤٩.

(٢) جريدة الوقائع المصرية، مطبعة الداخلية الجليلة، يوم الأربعاء، ١٣ جمادى الثانية، ١٢٩٨، الموافق ١١ مايو الإفرنكي ١٨٨١ بشنس القبطي، ١٥٩٧، أعادت مجلة فصول نشر هذه المقالة في المجلد العاشر، العددان الأول والثاني، يوليو، أغسطس١٩٩١، ص٢٠٧.

(٣) المرجع نفسه، ص٢٠٨.

(٤) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

وتتحكم رؤية المؤرخ الرسمي عند محمد عبده عندما يقرن رؤية التاريخ غير الرسمية بالكذب الصرف. وتصبح مرويات السير الشعبية مندرجة في إطار ثقافة الكذب وثقافة العوام" فكتب الأكاذيب الصرفة هي ما يُذكر فيها تاريخ أقوام على غير الواقع، وتارة تكون بعبارة سخيفة مخلة بقوانين اللغة. ومن هذا القبيل كتب أبوزيد، وعنتر عبس، وإبراهيم بن حسن والظاهر بيبرس. والمشتغلون بهذا القسم أكثر من الكثير. وقد طُبِعَتْ كتبه عندنا مئات مرات ونفق سوقها، ولم يكن بين الطبعة والثانية إلا زمن قليل"[1].

أمَّا كتب الخرافات " فهي تارة تبحث عن نسبة بعض الكائنات إلى الأرواح الشريرة المعبر عنها بالعفاريت، وتارةً تتكلم في ارتباط الحوادث الجوية والآثار الكونية ببعض الأسباب التي لا مناسبة بينها وبين ما زعموه ناشئا عنها، وتارة تثبت ما لا يقبله العقل، ولا ينطبق على قواعد الشرع الشريف مثل علم الكيميا (الكاذبة)، وكتب الوقت، وكتب الحرف، والزايرجات وذلك ككتاب أبو معشر، والكواكب السيارة، وشمس المعارف الكبرى والصغرى، وكتاب الحرف المنسوب للحكيم هرمس"[2].

وتشكّل هذه الكتب عند محمد عبده الثقافة غير العالمة أو اللانص. وبهذا فإنه يقصي هذه الثقافة في مقابل إرساء أسس الثقافة العالمة (النص الأنموذج) الذي ينبغي أن يسعى إليه المتلقي لتمرين ذائقته. والنص الأنموذج، كما يرى محمد عبده، هو كتب التاريخ الصحيحة كتاريخ المسعودي وتاريخ "إظهار أنوار الجليل" لحضرة رفاعة بيك، وتاريخ "الكامل" لابن الأثير، وتاريخ الدولة العلية. وفي مقابل هذا التاريخ الرسمي تقع كتب الأكاذيب الصرفة مثل كتب أبي زيد وعنتر عبس[3]. ويشمل النص الأنموذج عند محمد عبده كذلك

---

[1] جريدة الوقائع المصرية، ص ٢٠٨.

[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

كتــب القصــص الأدبية المترجمة إلى اللغة العربية كقصة التاليماك، والقصة المــترجمة فــي أعداد الأهرام، والقصة التي طبعت في مطبعة العصر الجديد وهــي المعــنونة بالانتقام، وغيرها من بقية الرومانيات العربية الأصل ككتاب كلــيلة ودمــنة، ومــا ماثلهــا مــن الكتــب التــي جُعلت على ألسنة الطيور والحيوانات[1].

وكما حذّر محمد عبده من كتب الأكاذيب الصرفة وكتب الخرافات فإنه قد حذّر أيضاً من كتب المغازي وأحاديث القصاصين في رده على سؤال سائل عــن هذه الكتب وخاصة كتاب الشيخ الواقدي الموضوع في فتوح الشام. وكان رد الشيخ متسقاً مع مبدأ المطابقة للواقع فهذا الكتاب " لا تصح الثقة به إمّا لأنه مكــذوب النســبة علــى الواقدي وهو الأظهر، وإمّا لضعف الواقدي نفسه في روايــة المغازي كما صرّح به العلماء فلا تقوم به حجة للمتحذلقين، ولا يصلح ذخراً للسياسيين، ومثل هذه الكتاب كتب كثيرة كقصص الأنبياء المنسوب لأبي منصــور الثعالبي، وكثير من الكتب المتعلقة بأحوال الآخرة، أو بدء العالم، أو بعض حقائق المخلوقات المنسوبة إلى الشيخ السيوطي، وقصص روايات تُنسب إلى كعب الأحبار أو الأصمعي ومن شاكلهما"[2]. ويستند محمد عبده في تمييزه بيــن الثقافة العالمة وغير العالمة إلى مرجعية فكرية عقائدية تمثّلت في التراث العقلاني للفلاسفة والمعتزلة إذ " بقدر ما كانت هذه العقلانية تفتش عن نظائرها فــي التراث، فإنها كانت تفتح باب الاجتهاد في كل ما تجده استناداً إلى تمييزها الخصــب بيــن العقل والنقل، وتفضيلها الأول على الثاني، واستجابة لمجموعة من المشكلات الجديدة لم تكن لها حلول مباشرة في المعطيات التراثية"[3].

---

(1) جريدة الوقائع المصرية، ص ٢٠٨.

(2) ثمرات الفنون، بيروت، يوم الاثنين، ٢٦ رمضان، ١٣٠٣هــ الموافق ٢٨ و ٢٦ حزيران، سنة ١٨٨٦م، ص٣، أعيد نشرها بمجلة فصول، المجلد العاشر، العدد الثاني، أغسطس، ١٩٩١، ص٢١١.

(3) جابر عصفور، قراءة التراث النقدي، ص٢٥٣.

ومحمد عبده المصلح الديني والاجتماعي يجعل نفسه وصياً على الثقافة الرسمية الجادة؛ ولهذا فإنه ينقح التراث ويهذبه ويصفيه كي يقدمه للمتلقي بما يتسق مع المنظومة الذوقية التي رسختها الأنساق الثقافية السلطوية في عصره. ولم يكتفِ محمد عبده بالتحذير من كتب الخرافات والأقاصيص والمغازي وإنَّما التزم هو نفسه بعدم خرق المحظور. ولهذا فإنه عندما شرح مقامات بديع الزمان الهمذاني، حذف (المقامة الشامية)، وأغفل بعض جمل من (المقامة الرصافية) وكلمات أخرى من مقامة أخرى لم يُشر إليها. وكان دافعه إلى ذلك أنه يسير على سنة العلماء التي جرت بالتهذيب والتمحيص والتنقيح والتلخيص إذ يقول : " وليس من منكر عليهم في شيء من ذلك، وإنما الممنوع أن يؤتى ببعض ذلك أو كله مع السكوت عنه فيكون تغريرا للناظر وضلة للفاجر، ونسبة قول لغير قائله، وحمل أمر على غير حامله. وهذا من الظاهر الجلي عند العارفين. وإنما يبعث على بيانه سوء ملكة المتشدقين" [1].

والخوف من تأثير الحكايات الخرافية على منظومة القيم التي رسخّتها السلطتان السياسية والدينية هو الذي جعل يعقوب صروف ينشر في عدد نوفمبر من المقتطف لعام ١٨٩١ جواباً صارماً عن سؤال يخص الحكايات الخرافية فكان جوابه " في قراءتها شيء من التسلية، ولكن فيها مضار كثيرة؛ لأنها مشحونة بالأوهام والخرافات وحوادث الحب والغرام[2]"

ونجد عند محمد عمر في كتابه (حاضر المصريين أو سر تأخرهم) (١٩٠٢) رصداً للكتب الرائجة في أواخر القرن التاسع عشر ومطالع القرن العشرين، وهو رصد لا يختلف عمّا لاحظه محمد عبده قبله. إذ يذهب محمد عمر إلى أنّ أصحاب المطابع "تعلقوا بطبع (الضار والمفسد من الكتب)، حتى

---

(١) مقامات أبي الفضل بديع الزمان الهمذاني، قدّم لها وشرح غوامضها الشيخ محمد عبده، ط٥، المطبعة الكاثوليكية، لبنان، ١٩٦٥م، ص٣، ٤.

(٢) يعقوب صروف، المقتطف، أغسطس، نوفمبر، ١٨٩١، ص١٣٨.

أصبح ديدنهم الميل إلى طبع كتب السخافة والأوهام ولعلمهم أن العامة أميل إلى ذلك من العلم والحقائق أكثروا من طبع القصص، والحكايات الغرامية، والفكاهية والأشعار غير المستظرفة، وكتب النوادر والمجون المفسدة للأخلاق، والطباع والخيال ككتب الجفر، والزايرجة، والملاحم المملوءة بقول الزور والبهتان المنسوبة كذباً إلى مشاهير الإسلام من أهل البيت وغيرهم"[1].
وتمثل كتب السخافة والأوهام هاته مصدر خطر كبير وإفساد لمنظومة القيم السائدة. ولهذا يرى محمد عمر أنّ رواج المرويات السردية عند الناشرين مثل كتاب (ألف ليلة وليلة) وسيرة (سيف بن ذي يزن)، وكتاب (عودة الشيخ إلى صباه) دليل على " انحطاط كبير فينا وخذلان ليس له مثيل والعياذ بالله"[2].
وينعت ثقافة العوام بـ " كتب الفقراء " فيصفها بعمومها بأنها " بذيئة يتعلمون منها السفاهة، ويعلمون منها ما طرأ على قلة الأدب والرذيلة من الطوارئ، وهذه الكتب يؤلفها لهم السفهاء والحشاشون، وهي مملوءة بصور هزلية قبيحة يقطر منها القبح وقلة الحياء، وهي المفسدة للأخلاق فيهم على فسادها المتضمنة للهذر والمجون مع كثرته بين الفقراء، ويصدر منها كل يوم شيء جديد كثير، حشوه قلة الأدب والسفاهة، والبعد عن المبادئ القويمة"[3]. ويطالب بعقاب صارم تنفذه الحكومة على مروجي هذه الكتب الذين يطبعونها إذ يقول : " حق للحكومة أن تعاقب أصحابها وطابعيها، ولا يعز عليها ذلك ما دام أصحابها، والذين يطبعونها يكتبون أسماءهم عليها، وهي لو اهتمت بالأمر لوقفت على ما هنالك وعلمت أنّها محشوة بالأكاذيب في الدين والخداع في الآداب، والاختلاق مما يودع في رؤوس العوام رذيلة السفه، ويولّد بينهم

---

(1) محمد عمر، حاضر المصريين أو سر تأخرهم، ص١٤٥.
(2) المرجع نفسه، ص١٤٧ (الهامش).
(3) المرجع نفسه، ص ٢١٩.

مكروه الفساد، وليس أقدر من الحكومة على استئصال ذلك، كما ليس أحد مسئولاً أكثر منها عما يحفظ أدب الأمة وجدها وفخارها"[1].

٦- تواريخ الأدب والموروث السردي:

يُعد كتاب (تاريخ آداب اللغة العربية)، لمحمد دياب بك الذي ظهر عام ١٨٩٩/١٣١٧هـ أول كتاب في النقد العربي الحديث، فيما نعلم، اقتفى أثر المستشرقين الألمان في تقسيمهم الأدب العربي وفقاً للعوامل السياسية[2]. ولم يشكل السرد العربي القديم سوى نصيب ضئيل من كتاب محمد دياب. ومن الفنون السردية التي وقف عندها القصص والحكايات الموضوعة. والقصص عنده ينقسم قسمين: " منها ما له خارج يطابقه فيكون من علم التاريخ، ومنها ما هو حكايات مخترعة وُضِعَتْ لتسلية النفوس وقت الفراغ ككتاب ألف ليلة وليلة، وهذا النوع يعرف الآن بالروايات. وقد أكثر من التصنيف فيه معاصرونا اقتداءً بالإفرنج فإنهم في هذا الفن قد حازوا قصبات السبق"[3]. وأشار محمد دياب كذلك إلى (الحكايات الموضوعة) ويعني بها " المقامات

---

(١) حاضر المصريين أو سر تأخرهم، ص٢١٨، ويبدو أن موقف الثقافة العالمة (المتعالي) من القص والموروث السردي العربي القديم عند النقاد القدامى واستمراره في القرن التاسع عشر ومطالع القرن العشرين كان سبباً في هروب عدد من رواد الرواية العربية الحديثة من نعت: " راوية حواديت وفكاهات". فمحمد حسين هيكل (١٨٨٨-١٩٥٦) يذكر في مقدمة الطبعة الثالثة من روايته (زينب) سبب نشرها باسم مصري فلاح بدلاً من اسمه الحقيقي بأن ذلك كان " خشية ما قد تجني صفة الكاتب القصصي على اسم المحامي"، محمد حسين هيكل، زينب، ط٥، دار المعارف، القاهرة، ١٩٩٢، ص٧.

(٢) سبق كتاب محمد دياب ظهور كتب لنقاد وأدباء عرب في أواخر القرن التاسع عشر كان لها أثر كبير في النظرة إلى تاريخ الأدب العربي، ومن هذه الكتب على سبيل المثال (ارتياد السعر في انتقاد الشعر)، لمحمد سعيد، الذي نُشِرَ منجماً في مجلة (روضة المدارس) سنة ١٨٧٦، و (دليل الهائم في صناعة الناثر والناظم) لشاكر البتلوني، بيروت، سنة ١٨٨٥، و(مصباح الأفكار في نظم الأشعار)، لشاكر شقير، لبنان ١٨٨٨م. ونحيل على ثلاثة كتب قدمت ثبتا بأسماء الكتب السابقة وهي: عبد العزيز الدسوقي، تطور النقد العربي الحديث في مصر ص٣١ وما بعدها، ومحمد يوسف نجم، نظرية النقد والفنون والمذاهب الأدبية، ص٧٤ وما بعدها، وهاشم ياغي، النقد الأدبي الحديث في لبنان، ص٣٥٩ وما بعدها.

(٣) محمد بك دياب، تاريخ آداب اللغة العربية، مطبعة جريدة الإسلام، القاهرة، ١٩٠٠، ج٢، ص٧٠.

الأدبية التي قصد بها منشؤها جمع مواد لغوية في حكايات لطيفة حسنة الأسلوب يرغب فيها طالب الأدب، ويسهل عليه حفظها، ويتعرّف منها أساليب الإنشاء كمقامات أبي الفضل أحمد بن الحسين الهمذاني المعروف ببديع الزمان المتوفي سنة ٣٩٣هـ ومقامات أبي محمد القاسم بن علي الحريري البصري المتوفي سنة ٥١٦هـ بالبصرة"[١].

ولا يتجاوز الموروث السردي عند محمد دياب التسلية والأساليب الإنشائية المنمقة. ونظرته إلى القصص الأدبي تجعله يضع ألف ليلة وليلة جنباً إلى جنب مع الروايات التي ألفها أدباء عرب في القرن التاسع عشر؛ فهذه الروايات هي أيضاً للتسلية مثل ألف ليلة وليلة. ويختزل محمد دياب مقامات بديع الزمان والحريري في بعد واحد هو البعد اللغوي الذي قُصِدَ به التعليم. ونجد مثل هذا المنظور أيضاً عند جورجي زيدان (١٨٦١-١٩١٤م) في (تاريخ آداب اللغة العربية)[٢]. إذ يصنف زيدان الموروث السردي صنفين هما: القصص الموضوعة مثل قصة عنتر، وقصة البُراق، وقصة بكر وتغلب وقصة شيبان مع كسرى أنوشروان، والروايات الغرامية[٣].والقصص المنقولة وهي ما نقله العرب من القصص عن اللغات الأخرى مثل الفرس والهند. ومن هذه القصص رواية ألف ليلة وليلة[٤]، وقد حصر جورجي زيدان دلالة المقامات في الفائدة اللغوية والتعليم، ولهذا نفى وجود أية مظاهر درامية فيها كما ذهب إلى ذلك بعض المستشرقين. إذ يقول عن المقامات: " ليس المراد

---

[١] تاريخ آداب اللغة العربية ، ج٢، ص٧٠-٧١.

[٢] ذكر بيير كاكيا أنه بعد نشر إدوارد فان دييك وقسطنطين فيليبدس (تاريخ العرب وأدبهم) نشر زيدان ١٨٩٣ في (الهلال) سلسلة طويلة من المقالات عنوانها (تاريخ آداب اللغة العربية)، وبعد ذلك (١٩١١-١٩١٤) جمعها في أربعة مجلدات تحت العنوان نفسه، انظر: تاريخ كيمبردج للأدب العربي، ص٦٠٤.

[٣] المرجع نفسه، ج٢، ص٣٣٨-٣٤١.

[٤] المرجع نفسه، ج٢، ٣٤١.

مغـــزاها؛ أي المقامات، كما يريد الإفرنج في التمثيل وهي في الغالب مبنية على المجون وانتحال أسباب الكسب بالحيل ونحوها" [1].

وقد التفت الرافعي (١٨٨٨-١٩٣٧م) إلى بعض أنواع القص الذي نشأ منذ العصـــر الأموي مثل القص السياسي والقص الديني (التذكير والوعظ). وكـــان وقوفه عند هذين النوعين من القص وقوفاً طويلاً مفصلاً في حين كانت إشارته إلى قص المتصوفة والزهاد إشارة سريعة[2].

وإذا كـــنا نجـــد بعض الإشارات عن السرد العربي القديم عند الكتاب الذين وقفنا عندهم فإنّ بعض الكتاب الذين ألفوا في تاريخ الأدب العربي جعلوا خطابهم تعليمياً يتناسب مع متلقيهم من طلاب المراحل الثانوية. ونجد مثل هذا المـــنحى التعليمي عند حسن توفيق العدل (١٨٦٢-١٩٠٤م) في كتابه (تاريخ آداب اللغـــة العربـــية، ١٩٠٤م). ويبدو أنّ هذا الخطاب التعليمي كان سبباً في عرضـــه موضـــوعات الكتاب عرضاً تبسيطياً لا يتوخى من وراءه الاستقصاء والتفصـــيل. ولهذا جاء حديثه عن النثر العربي القديم حديثاً موجزاً لم يتجاوز فيه الإشارات العابرة إلى فني الخطب، والرسائل، وقصص الأمثال، والقصص القرآنـــي[3]. واتضـــح الخطـــاب التعليمـــي كذلك عند أحمد حسن الزيّات في (تـــاريخ الأدب العربي للمدارس الثانوية العليا)(١٣٤٣هـ/ ١٩٢٥م). وعند الأب نعمـــة الله العـــنداري في كتابه (تاريخ آداب اللغة العربية) حسب منهاج البكلوريا اللبنانية لقسميها الأدبي والفلسفي (١٩٢٩م). وقد أتت المباحث النثرية في هذه الكتب تابعة للمباحث الشعرية التي استأثرت بالنصيب الأكبر[4].

---

(١) تاريخ آداب اللغة العربية، ج٢، ص٣٤٥.

(٢) تـــاريخ آداب العرب، ضبطه وصحّحه وحقق أصوله محمد سعيد العريان، ط٢، المكتبة التجارية الكبرى، القاهرة، ١٣٥٩هـ/١٩٤٠، ج١، ص٣٩٩.

(٣) المرجع نفسه، ص١٦٠-١٦١.

(٤) أحمد حسن الزيّات، تاريخ الأدب العربي للمدارس الثانوية والعليا. ط٦، لجنة التأليف، القاهرة، ١٣٥٤هـ/ ١٩٣٥م. الأب نعمـــة الله العـــنداري، تاريخ آداب اللغة العربية، مطبعة المرسلين اللبنانيين، جونية، لبنان،-

ثانياً: تلقي الموروث السردي في النقد العربي الحديث:

لن تكتمل صورة الموروث السردي في كتابات النقاد العرب المحدثين إلا إذا أشرنا إلى جهودهم التي برزت منذ مستهل القرن العشرين حتى منتصفه تقريباً عندما بدأت بعض الدراسات التأصيلية في الظهور. ومن النقاد المحدثين الذين لا بدّ من التوقف عندهم أحمد ضيف (١٨٨٠-١٩٤٥م)، والعقاد (١٨٨٩-١٩٦٤م)، وطه حسين (١٨٨٩-١٩٧٣م) ومحمود تيمور (١٨٩٤-١٩٤٥م)، وزكي مبارك (١٨٩١-١٩٥٢م)، وتوفيق الحكيم (١٨٩٨-١٩٨٧م).

وشكّل كتاب (مقدمة لدراسة بلاغة العرب، ١٩٢١) لأحمد ضيف اتجاهاً نقدياً نحو الإفادة من معطيات المناهج النقدية الحديثة ولا سيّما النقاد المحدثين الفرنسيين مثل سانت بيف Sainte Beuve، وتين Taine، وبرونتيير Brunetiere. ومثّل الشعر العربي القديم وقضاياه النصيب الأكبر من هذه القراءة على حين لم يحظَ النثر العربي القديم إلا بنصيب ضئيل تمثّل في النبذة التاريخية التي أوردها الناقد عن مصطلح الأدب. إذ يقصر أحمد ضيف هذا المصطلح على المنظوم والمنثور البليغ مستثنياً أنواعاً سردية شتى من هذا المصطلح كالسير، والأخبار والفكاهات، والملح ونحوها[1].

وإذا كان النثر القديم لم يستأثر باهتمام أحمد ضيف في هذا الكتاب فإنه تعرّض للموروث السردي العربي لاحقاً في مقالات له نُشِرتْ في مجلة (المقتطف). ومنها مقالة له بعنوان (القصص في الأدب العربي) بين فيها أنواعاً من القصة العربية القديمة، وهي القصص العامية، ويعني بها السير

-١٩٣٣م. ولنظر مسرد مفصل بأسماء كتب تواريخ الآداب في: عدنان العلي، الأدب العربي بين الدلالة والتاريخ، ط١، منشورات جامعة آل البيت، ١٤٢١هـ/٢٠٠٠م، ص٦٨-٧١.

[1] انظر: مقدمة لدراسة بلاغة العرب، ط١، مطبعة السفور، القاهرة، ١٩٢١، ص١٢-٢٠.

الشعبية التي كتبت في مصر مثل قصة عنترة، وبكر وتغلب، وسيف بن ذي يزن وغيرها. ومنها الأحاديث والحكايات المُنمقة التي ظهرت في القرنين الثالث والرابع مثل ما يحكى عن أهل بغداد ومجالس الرشيد والبرامكة، وقصص مأخوذة من التاريخ العام، أو قصص القرآن كقصص فرعون، وموسى، وعيسى بن مريم، وأهل الكهف وغيرهم، وألف ليلة وليلة، والحكايات المنسوبة إلى أبي الحسن أحمد بن عبدالله بن محمد البكري المتوفى في النصف الثاني من القرن العاشر الهجري كغزوة الأحزاب، وما جرى للإمام علي الفارس الوثاب، وغزوة الإمام علي بن أبي طالب مع اللعين هضّام ابن الحجّاف، وكفتوح اليمن المعروفة بقصة الغول، وغير ذلك من القصص الكثيرة التي كتبت في أزمان مختلفة[1].

وجعل أحمد ضيف الأسلوب القصصي والمضمون الفارق بين المقامات والقصص العامية. " فالقصص العامية حافلة بالأخطاء واللحن وموضوعاتها إمَّا فارسية أو هندية مقتبسة من تاريخ الفرسان والأبطال قد عبث بها الخيال ولعبت بها أهواء العامة. أمَّا المقامات فهي ليست على هذا الطراز لأنها كُتِبَتْ بعبارة صحيحة، وأُخِذَتْ حوادثها من مشاهدات الكتاب وأحوال الاجتماع، والعصور التي كانوا يعيشون فيها"[2].

أمَّا العقّاد فقد نظر إلى القصة والرواية نظرة قائمة على الازدراء والانتقاص والاستهجان إذ يقول: " لا أقرأ قصة حيث يسعني أن أقرأ كتاباً أو ديوان شعر، ولست أحسبها من خيرة ثمار العقول فالرواية تظل في مرتبة دون مرتبة الشعر، ودون مرتبة النقد أو البيان المنثور "[3]. ونظرة العقّاد هاته إلى القصة والرواية مصدرها كامن في الأساليب الفنية ونوع المتلقي الذي

---

[1] أحمد ضيف، القصص في الأدب العربي، المقتطف، ج١، م٨٦، ١ يناير ١٩٣٥، ٢٥ رمضان ١٣٥٣هـ، ص١٤٦-١٤٨.

[2] المرجع نفسه، القصص في الأدب العربي، ص١٤٨.

[3] العقّاد، في بيتي، ط١، المكتبة العصرية، بيروت، ١٩٦٦، ص٣٣.

يتوجه إليه المبدع بنتاجه. فالأساليب الرفيعة هي للشعر وحده دون القصة، كما أنّ الشعر موجه للنخبة المثقفة (الثقافة العالمة) بخلاف القصة والرواية. ولعلّنا نتساءل إذا كان هذا هو موقف العقّاد من القصة والرواية كما تجلّت في الأدب الحديث الغربي والعربي فماذا يكون موقفه من الموروث السردي؟ إنّ الإجابة عن هذا السؤال استدعت مني قراءة شاملة لنتاج العقاد النقدي لالتقاط بعض المحاور المتناثرة في حديثه عن النثر العربي القديم عامة، والسرد العربي خاصة.

وقد جعل العقّاد (رسالة الغفران) للمعري كتاب أدب وتاريخ وثمرة من ثمار الدرس والاطلاع، وجردها من سمة البدعة الفنية والتخيّل المبتكر[1]. وربّما كان العقّاد متأثراً في منظوره هذا بنظرية (الطبائع العرقية) التي تقضي بتفوق الجنس الآري على السامي في الخيال والإبداع. وقد أعلن العقّاد رأيه هذا أول مرة في تقديمه لديوان عبد الرحمن شكري الذي طُبِعَ عام ١٩١٣. فالعقّاد يتحدث عن الشعر ومزاياه، ويرد على من قالوا إنّ شعر شكري مُشّرب بالأسلوب الإفرنجي ذاهباً إلى أنه يفضل تقسيماً آخر للشعر هو الأسلوب الآري والأسلوب العربي. وهو تقسيم عائد إلى الفارق بين العقليتين الآرية والسامية في تصوّر الأشياء. وهذا هو السبب في " اتساع الميثولوجي والأساطير عند الآريين وضيقها عند الساميين" [2]. ومن الفنون السردية العربية القديمة التي استأثرت باهتمام العقّاد فن المقامة. وقد نظر إليها بوصفها فناً متميزاً يستوعب موضوعات معاصرة قد تعجز عنها القصيدة والقصة

---

[1] انظر: (الخيال في رسالة الغفران)، المجموعة الكاملة لمؤلفات عبّاس محمود العقّاد، مجلد ٢٥، الأدب والنقد، دار الكتاب اللبناني، مكتبة المدرسة، ص١١٧-١١٨.

[2] مطالعات في الكتب والحياة، منشورات المكتبة العصرية، بيروت، صيدا، د.ت،(الشعر ومزاياه)، ص٢٤٦، وقد تراجع العقّاد عن هذا الرأي في كتابه (أثر العرب في الحضارة الأوربية، ١٩٦٠)؛ إذ نفى تميز العقلية الآرية على العقلية السامية. انظر: أثر العرب في الحضارة الأوربية، ط٤، دار المعارف، القاهرة، ١٩٦٠، ص٢٨.

والمقالة[1]. أمّا فيما يتصل بالأدب الشعبي العربي عند العقّاد فإنه لم يحظَ سوى بشـذرات نادرة متفرقة كان أهمها حديثه عن بعض الأغاني الشعبية وتفسيرها مـن المـنظور النفسـي. " إذ تكشف هذه الأغاني عن نفسية شعب طال عليه التسـخير حتى تعوّد أن يهرب من العمل ومن مسئولياته وتبعاته. ولو كان من ألـزم الواجـبات علـيه"[2]. كذلك تحدّث العقّاد عن بعض النوادر الشعبية في الأدب العربي القديم مثل النوادر الجحوية، وأدب الحمقى والمحمقين[3].

وقـد تناول طه حسين القصص العربي القديم في حديثه عن القصص وانـتحال الشعر، في كتابه (في الشعر الجاهلي، ١٩٢٦). فالقصص عنده " فن مـن فنون الأدب العربي توسّط بين آداب الخاصة والآداب الشعبية"[4]. كما أنّ الكتابـيّة وعصـر التدويـن هي التي حالت دون نمو القص الشفاهي فكان أن ضـعف وصـار مبتذلاً. ويقول طه حسين عن هذا القص إنه " أزهر أيام بني أمـية وصـدراً مـن أيـام بني العباس حتى إذا كثر التدوين وانتشرت الكتب واسـتطاع الـناس أن يلهـوا بالقـراءة، دون أن يتكلفوا الانتقال إلى مجالس القصاص، ضعف أمر هذا الفن وأخذ يفقد صفته الأدبية الراقية شيئاً فشيئاً حتى ابتذل وانصرف عنه الناس"[5].

وقد أنكر طه حسين في (حديث الأربعاء) أن يكون للعرب فن قصصي أو درامـي قديم[6]. ثم عدل عن هذا الرأي في كتابه (من حديث الشعر والنثر)

---

(١) انظـر: (المقامـة بيـن المحافظـة والتجديد)، عيد القلم ومقالات أخرى، تحرير الحسّاني حسن عبدالله، منشورات المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، د.ت، ص٥٠.

(٢) خواطر في الفن والقصة، ص٣٢، ط١، دار الكتاب العربي، بيروت، ١٩٧٣.

(٣) تـراجم وسـير جحا الضاحك المضحك، المجموعة الكاملة لمؤلفات العقّاد، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ١٩٦٣، ص ٤٥٩-٤٦٤.

(٤) في الشعر الجاهلي، مطبعة دار الكتب المصرية، القاهرة، ١٣٤٤هـ/١٩٢٦، ص٩٠.

(٥) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(٦) انظر: حديث الأربعاء، ج١، ص١٨٨-١٩٦.

فـــي رده على من أنكر وجود الأدب القصصي عند العرب إذ يقول: " ... فإذا لـــم توجد عندنا " إلياذة " أو "أودسا" فليس من شك أن ما أدته الإلياذة والأودسا قد أداه لنا الشعر القديم من تصوير الحياة الاجتماعية وتصوير حياة الأبطال ثم من الذي يستطيع أن ينكر أن في أدبنا العربي جمالاً ليس أقل من جمال الإلياذة والأودســـا؟ ولـــيس ذنب الأدب العربي ألا يقرأه الناس ولا يعرفوه. أي الأدباء عنـــي بقصص أبي زيد وعنترة وما إليه من الأقاصيص الكثيرة التي تعنى بها العامـــة؟ أيكـــم يدرسه فهو مضطر إلى أن يعترف أن للأدب العربي من هذا الجمـــال الفنـــي الرائع ما لا يقل عن الإلياذة والأودسا، فليقرأ أدباؤنا أولاً، وأنا واثـــق أن هـــذا الأدب الـــذي ندعه لقهوات العامة، ونزدريه سيحدث في أدبنا العربي نهضة واسعة المدى"[١].

وقـــد تتبع طه حسين المراحل المختلفة التي مرّ بها النثر العربي القديم ومـــنها المفاضـــلة التي جرت بين المنظوم والمنثور في القرنين الثاني والثالث للهجـــرة. وناقش كذلك آراء بعض المستشرقين القائلة بتأثر النثر العربي القديم بالـــثقافات الأجنبـــية الفارســـية واليونانية، وخلص إلى القول إن " قصص أيام العـــرب كانـــت تُروى وتُحكى في مدينتي البصرة والكوفة عندما استقرّ العرب في هذين المصرين. والذي يظهر من هذه القصص ليست العقلية الفارسية ولا اليونانـــية بـــل العقلية العربية التي تريد أن تثبت للنابهين من القبائل أعظم حظ من الشجاعة في هذه القصص" [٢].

---

[١] مـــن حديث الشعر والنثر، المجموعة الكاملة لمؤلفات طه حسين، م٥، الأدب والنقد، دار الكتاب اللبناني، مكتبة المدرسة، بيروت، ١٩٧٣-١٩٧٤، ص٥٦٨.

[٢] المرجع نفسه ، ص٥٨٣.

ويُعد كتاب (النثر الفني في القرن الرابع)، لزكي مبارك من أوائل الكتب النقدية الحديثة التي التفتت إلى النثر وفنونه ونقده نقداً منهجياً[1]. والنثر الفني في القرن الرابع عند زكي مبارك ينقسم إلى عدة أنواع سردية هي: الأخبار، والأقاصيص، ومنها المقامات التي تندرج ضمن هذه المنظومة الأخبارية، وكتب النقد الأدبي مثل كتب أبي الحسن الجرجاني، والباقلاني، وأبي هلال العسكري، والحاتمي، والمرزباني، وكتب الآراء والمذاهب مثل كتب أبي حيّان التوحيدي، ومسكويه، وابن نُباتة الخطيب، وابن حزم، والثعالبي، وكتب الرسائل والعهود. ويتضح لنا من هذا التصنيف أنّ مفهوم النثر الفني عنده كان مفهوماً شاملاً يحوي الأدب ونقده بما فيه نقد النثر والبلاغة. وعندما تحدّث الناقد عن أسمار العرب وأقاصيصهم أشار إشارة عابرة إلى ألف ليلة وليلة مبيِّناً مكانتها في القص العربي القديم وفي الآداب العالمية بيد أنه جعلها خارج إطار بحثه لما فيها من الخيال والأحلام العجيبة. إذ يقول: " ولكن هذا النوع من القصص، قصص ألف ليلة وليلة، ليس هو النوع الذي نريد أن نتحدث عنه في هذا الباب، وإنّما نريد أن نتكلم عن القصص الذي وُضِعَ قصداً، والذي أراد أصحابه أن يدوّنوا به بعض الأوصاف عن طريق الحكايات الصغيرة، أو يذيعوا بعض النوادر والفكاهات، أو يعطوا بعض الجوانب التاريخية صورة مغرضة يخدمون بها بعض الأحزاب، أو يشرحوا بعض النظريات الفلسفية والأدبية أو يصفوا بعض الحوادث الغرامية، وما إلى ذلك مما يشوّق القلوب والعقول والأذواق"[2].

---

(1) الكتاب أطروحة دكتوراه نُوقِشَتْ بإشراف المسيوماسينيون، جامعة باريس، ٢٥ أبريل ١٩٣١، ونال بها المؤلف إجازة الدكتوراه بدرجة مشرف جداً. النثر الفني في القرن الرابع، المكتبة العصرية، بيروت، د.ت، ص٢

(2) النثر الفني، ج١، ص٢٤١-٢٤٢، ويمكن ربط ذلك بموقف زكي مبارك من الخيال؛ ففي أواسط الثلاثينيات من القرن العشرين أكّد زكي مبارك دعوة وزير الأوقاف آنذاك محمد نجيب الغرابلي باشا الصادرة في شهر ربيع الثاني ١٣٥٣هـ/١٩٣٥م بضرورة تعديل الرواية الشعبية للسيرة النبوية. يقول مبارك: " الذي يراجع الموالد النبوية يجدها مملوءة بالخرافات والأضاليل، وقد احتمل الناس لغوها زمناً طويلاً، لأنها لم تكن تُتلى إلا

وقد مثّل الحديث عن التراث القصصي عند العرب جانباً كبيراً من نتاج محمود تيمور النقدي. فنحن نجد حديثاً عن القصة العربية في عدد من مؤلفاته منها (نشوء القصة وتطورها)، (فن القصص) و (الأدب الهادف)، و(القصة في الأدب العربي وبحوث أخرى)[1]. والتراث القصصي في الأدب العربي عند محمود تيمور متصل الحلقات منذ أقدم العصور ومتنوع في صنيغته وفي محتواه ومنه قصص الأمثال، والأسمار، والأساطير، والخرافات، والقصص العاطفي الذي تكاثر في العصر الأموي كقصة (مجنون ليلى) و (قيس لبنى) و (جميل بثينة) وما نشأ بعد ذلك من مقامات (الهمذاني) و (الحريري) ومن إليهما، والقصص الأدبي (كرسالة الغفران)، لأبي العلاء المعري، ورسالة (التوابع والزوابع) لابن شُهيد الأندلسي، والقصص الفلسفي كـ (رسالة حي بن يقظان) لابن طُفيل، و(رسالة الطير)، للغزالي، والقصص الشعبي كـ (ألف ليلة وليلة)، و(سيرة عنترة) وما أخذ مأخذهما من سير وحكايات[2].

وعلى الرغم من أنّ محمود تيمور أدرج المقامة ضمن التراث القصصي إلا أنّه نظر إليها بوصفها تخلو من أية قيمة فنية إذ يقول: "والمقامة ليس لها أي قيمة قصصية، وإن كانت وضعت في القالب القصصي؛ لأنها خلت من أهم مميزات القصة وهو الحادثة أو العقدة كذلك خلت من الشخصيات الروائية الممتازة وتحليل نفسياتها ودرس أخلاقها. والغرض الذي رمى إليه مؤلف المقامة هو غرض الموعظة أو النكتة المستملحة والألغاز اللغوية والنحوية. كل ذلك في لغة ألفاظها جزلة غريبة، وأسلوب كلّه مسجع"[3].

- في البيئات للعامية التي تصدق كل شيء"، المدائح النبوية في الأدب العربي، ط١، مطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده بمصر، ١٣٥٤هـ/١٩٣٥م، ص٢٠٥.

[1] نشوء القصة وتطورها، ط١، المطبعة السلفية، القاهرة، ١٩٣٠؛ القصة في الأدب العربي وبحوث أخرى، ط٢، منشورات المكتبة العصرية، بيروت، صيدا، د.ت ص ٢.

[2] انظر: القصة في الأدب العربي وبحوث لخرى، ص٥-٦.

[3] نشوء القصة وتطورها، مرجع سابق، ص٣٧.

ونظر محمود تيمور إلى الأدب الشعبي نظرة منفتحة بعيداً عن المنظور المتعالي الذي ميز بعض النقاد العرب القدامى والمحدثين في تناولهم لهذا النوع من الأدب. فالأدب الشعبي عنده هو الأدب الفني الرفيع الذي يستلهمه الفنان من روح الشعب ومن مختلف بيئاته"[١]. ومن أبرز قصص الأدب الشعبي قصص ألف ليلة وليلة التي احتلت مكاناً علياً في ميدان الأدب العالمي"[٢]. ومن الأدب الشعبي كذلك "قصص الحرب والبطولة أو قصص العوام ومنها عنترة، والزير سالم، وبني هلال، والبطّال، والقصة المعروفة بالأميرة ذات الهمة، والبُراق التي منها حرب البسوس، وسيف بن ذي يزن، وفيروز شاه وما ماثلها"[٣]. وينطلق محمود تيمور في حديثه عن هذه القصص الشعبية في إطار مدى مطابقة حوادثها للتاريخ الرسمي، وهو يحكم عليها بأنها " قصص تعتمد في هيكلها على حوادث التاريخ، ولكنها مشحونة بالأغلاط التاريخية التي لا يقبلها العقل السليم"[٤]. ونظرة محمود تيمور هاته تغفل وجود تصوّر شعبي للتاريخ يخالف ما تعارف عليه المؤرخون الرسميون.

وقد أفرد توفيق الحكيم فصلاً من كتابه (زهرة العمر) للحديث عن الموروث السردي العربي. وشمل حديثه أدب الجاحظ، والمقامات، والأدب الشعبي ولا سيّما القصص الشعبي، والسير الشعبية. كما تحدّث عن استلهام موروث المقامة الذي تمثّل في حديث عيسى بن هشام للمويلحي. ويصف توفيق الحكيم الأدب العربي من حيث هو خلق فني بأنه "ناقص التكوين"[٥]. وبرز هذا النقص في النثر إذ يقول: "فالشعر زهر قد ينبت في الخلاء أمّا النثر فيحتاج في نموه إلى العمران"[٦]. ويبدو أن توفيق الحكيم كان متأثراً بنظرة بعض المستشرقين للأدب العربي وخلوه من الملاحم فهو يقول: " إنّ الأدب

---

(١) فن القصص، دراسات في القصة والمسرح، ط١، مكتبة الآداب ومطبعتها، القاهرة، ١٩٦٠، ص١٧٠.

(٢) الأدب الهادف، ط١، مكتبة الآداب، القاهرة، ١٩٥٩، ص١٣.

(٣) نشوء القصة وتطورها، مرجع سابق ص١٨.

(٤) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(٥) زهرة العمر، مكتبة مصر، دار مصر للطباعة، [١٩٤٣]، ص١٥٩.

(٦) المرجع نفسه، ص١٦٠.

العربي القديم مقارنة بآداب الأمم القديمة مثل مصر القديمة، والهند، والإغريق، والرومان وغيرها خلا من وجود آداب ملاحم وتمثيل وقصص يضارع آداب تلك الأمم في قوة البناء، ودقة التركيب، وروعة الفن"[١]. وجعل الأساليب السمة المائزة بين الأدب الرسمي والأدب الشعبي في الأدب العربي القديم؛ إذ يحتفي الأدب الرسمي بالأساليب الإنشائية المتكلفة بعيداً عن تصوير ما يجيش في نفس الشعب من إحساس وخيال[٢]. ويتمثل الأدب الرسمي في الرسائل والمقامات أمّا الأدب الشعبي فهو أدب بعيد عن الأساليب المتكلفة "فما ظهور الأدب الشعبي إلا علامة قصور أو تقصير من الأدب الرسمي أو صرخة احتجاج على جمود الفصحاء"[٣].

وتنتمي المقامات، حسب تصنيف توفيق الحكيم، إلى الأدب الرسمي الإنشائي. وهي أعمال قصصية يقصد بها سرد حكاية وتصوير أشخاص. ولكن الإغراق في الوشي اللفظي، والاحتفال بالوضع اللغوي صرف هم الكاتب عن التعمّق في التحليل والإضافة في السرد والإجادة في البناء[٤]. بيد أنّ توفيق الحكيم يستثني الجانب الفني لمقامات بديع الزمان من حيث رسم أشخاص المقامة وتصوير المجتمع في عصره"[٥].

وتمثل قراءة شوقي ضيف للمقامات في كتابيه (الفن ومذاهبه في النثر العربي) و(المقامة) قراءة تقليد أعاد فيها إنتاج المقولات السابقة عن هذا النوع السردي عند بعض النقاد القدامى والمحدثين فكان بذلك متلقياً وناقلاً لقراءات

---

[١] زهرة العمر، ص١٥٩.

[٢] المرجع نفسه، ص١٦١.

[٣] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[٤] المرجع نفسه، الصفحة نفسها، ٤٦٩.

[٥] المرجع نفسه، ص١٦٤، ودعا الحكيم إلى اتخاذ قالب مسرحي مُستمد من الموروث الشعبي العربي الذي عرفت سياقات تلقيه الشفاهية الحكاواتية والمداحين والمقلدين. ولا يقتصر توظيف هذا الموروث على النصوص المسرحية العربية وإنّما يتعداه إلى المسرح العالمي من إسخيلوس وشكسبير وموليير إلى إبسن وتشيخوف حتى بيراندللو ودرلمات، وبذا تتحقق " شعبية الثقافة العليا " أو بعبارة أخرى هي الفاصل بين سواد الشعب وآثار الفن العالمي الكبرى. انظر: توفيق الحكيم، قالبنا المسرحي، مكتبة الآداب، [-١٩٨]، ص١٧.

اختزلت المقامة في بعدها اللغوي فقط، ولم تنظر إليها في جوانبها المتعددة. والغاية التي نشأ من أجلها فن المقامة، كما يرى شوقي ضيف، هي "غاية التعليم وتلقين الناشئة صيغ التعبير"[١]. ولهذا فإنّ الأساليب الإنشائية المتكلّفة هي التي ميّزت مقامات بديع الزمان الهمذاني والحريري " فقد كانت وجهة الحريري كوجهة بديع الزمان. ونقصد العناية باللفظ لا المعنى، فكلاهما لم يكن يُعنى من بطله ومغامراته سوى عرض صور من الأساليب البليغة"[٢]. ويشبه شوقي ضيف عمل الحريري في مقاماته "بالحاوي الذي يعرض ألعاباً وتمارين هندسية غريبة ... ومنها أفاعي البلاغة بأديمها الملوّن بالنقط والجناس الخطي وغيرهما"[٣].

وتناول شوقي ضيف السير والقصص الشعبيّة في إطار تأريخه للأدب العربي القديم. وكان المنهج التاريخي الذي التزمه سبباً في نظرته إلى هذه السير من خلال مدى مطابقتها لوقائع التاريخ الرسمي. فسيرة عنترة تصبح تأريخاً لحياة العرب في الجاهلية وما اتصل بها من قصة إبراهيم الخليل وتاريخ العرب في الإسلام وفتوحاتهم العظيمة، وتاريخ الفرس وملوكهم وبلاطهم وآدابهم، وتاريخ الحروب الصليبية، وطقوس النصارى وشعائرهم وأعيادهم[٤]. وأساس السيرة الهلالية، وفقاً لشوقي ضيف، "تاريخي صحيح وهو هجرة بني هلال ومن معهم من القبائل القيسية إلى المغرب واستيلاؤهم على بعض مدنه غير أنّ الأحداث بعد ذلك تمضي وكأنها أضغاث أحلام لتلك الهجرة الكبيرة؛ إذ سمى القصاص بطلها أبا زيد الهلالي، وسمّوا خصمه في قبيلة زناتة: الزناتي خليفة. وبذلك غاب زعيم القبائل يحيى الرياحي وابنه

---

[١] شوقي ضيف، المقامة، ط٥، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٠، (فنون الأدب العربي؛ الفن القصصي؛ ١)، ص ٣.

[٢] المرجع نفسه، ص٤٩.

[٣] المرجع نفسه، ص ٦١.

[٤] انظر: شوقي ضيف، عصر الدول والإمارات، (مصر)، ط٢، دار المعارف، القاهرة، سلسلة تاريخ الأدب العربي؛ (٧)، ص٤٨٤.

مؤنس. وقد يرجع ذلك إلى أن القاص أو القصاص الذين وضعوها كانوا بمصر بعيدين عن ساحة الأحداث أو ساحاتها فبدت وقائعها وكأنها أخلاط أحلام، بما في ذلك اسم بطليها العربيين الخياليين: أبي زيد الهلالي ودياب بن غانم الزغبي"[1]. ووقف شوقي ضيف كذلك عند القصة العجائبية ممثلةً بألف ليلة وليلة. وكان عرضه لها موجزاً اقتصر فيه على بيان أصول ألف ليلة وليلة وحكاياتها الفارسية والبغدادية، والمصرية[2].

وتحول اهتمام بعض النقاد المحدثين في تاريخ الأدب العربي إلى تاريخ النقد العربي القديم اعتمادا على ركائز منهجية واضحة. ولعلَّ مركزية الشعر في النقد العربي القديم كانت وراء تمحور كتاب (النقد المنهجي عند العرب)، (١٩٤٨) لمحمد مندور حول القضايا النقدية الكبرى التي عرفها تاريخ الشعر العربي القديم مثل الخصومة بين القدماء والمحدثين وغيرها في حين لم يتطرق مندور للموروث السردي العربي[3]. وقد تابع محمد مندور بذلك ما قام به طه أحمد إبراهيم قبله الذي لم يورد في كتابه (تاريخ النقد الأدبي عند العرب في العصر الجاهلي إلى القرن الرابع الهجري) (١٩٣٧) أي حديث عن الموروث السردي العربي[4].

وصنَّف أحمد أحمد بدوي في كتابه (أسس النقد الأدبي عن العرب)، (١٩٥٧) أنواع النثر عند العرب القدامى إلى الرسائل السلطانية، والرسائل الإخوانية، والرسائل الأدبية والمقامات، والمفاخرات، والحوادث الجارية، ورسائل الصيد، وعقود الزواج، والإجازات العلمية والتقريض، والتهذيب، والتاريخ، والقصص، ومقدمات الكتب والهزل. وتنبَّه بدوي على الجانب

---

[1] شوقي ضيف، عصر الدول والإمارات (مصر)، ص٤٨٦.

[2] انظر: المرجع نفسه، ص٤٨٨-٤٨٩.

[3] النقد المنهجي عند العرب ومنهج البحث في الأدب واللغة، ترجمة عن الأستاذين لانسون وماييه، دار نهضة مصر للطبع والنشر، الفجالة، القاهرة، ١٩٤٨، وقد نشر مندور هذه الأطروحة باسم (تيارات النقد العربي في القرن الرابع الهجري) ثم غيَّر العنوان بعد نشرها.

[4] انظر: طه أحمد إبراهيم، تاريخ النقد الأدبي عند العرب في العصر الجاهلي إلى القرن الرابع الهجري، دار الحكمة، بيروت، ١٩٣٧.

الإبداعـــي فـــي المقامات وهو ما أهمله النقاد القدامى إذ يقول عنهم: " لو أنهم تـــناولوا المقامات بالدراسة الفاحصة لأمكن أن تكون هذه المقامات أساساً لبناء القصـــة القصـــيرة مـــع مرور الزمن، ولكنها وقفت عند الحد الذي وضعه لها مؤسســاها: بديـــع الـــزمان والحريـــري من العناية بالصياغة وإظهار المقدرة البلاغية"[1]. وأشار أحمد بدوي إلى المرويات السيرية الشعبية بقوله: " وعرف الأدب العربـــي نوعـــاً من القصص كان معظمه شعبياً شغفت به الجماهير في أرجاء العالم العربي، كقصص ألف ليلة وليلة، وقصة الظاهر بيبرس، والأميرة ذات الهمة، والزير سالم وغيرها"[2].

ثالثاً: تلقي الموروث السردي في النقد العربي الجديد:

استثمر عدد من النقاد العرب المحدثين منجزات النظرية النقدية الغربية فـــي مـــرحلة البنـــيوية ومـــا بعدها، في قراءة نصوص سردية عربية قديمة. ونستطيع أن نميز في تلقي هؤلاء النقاد بين خمسة أنماط للتلقي هي:

أ) التلقي التأصيلي ونظرية الأنواع الأدبية.
ب) تلقي الموروث السردي الشعبي.
ج) التلقي البنيوي السردي.
د) الموروث السردي والتلقي التأويلي.
ه) الموروث السردي والنقد الثقافي.

أ- التلقي التأصيلي ونظرية الأنواع الأدبية:

تُعـــد مســـألة الأجـــناس مـــن أقدم قضايا الشعرية Poetic في الغرب وأكـــثرها إشكالاً وجدلاً. ويمكن أن نميز بين اتجاهين مختلفين لهذه المسألة أمّا الاتجـــاه الأول فقد استلهم التصنيف الثلاثي للأجناس (من شعر غنائي وملحمة ودراما) كما بلوره أفلاطون، وأرسطو ثم هوراس. وقد تأثّر النقاد في المرحلة

---

[1] أسس النقد الأدبي عند العرب، ط۱، مكتبة نهضة مصر، ١٩٥٧م، ص٥٩٢ .
[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

التي سبقت ظهور الرومانسية بهذا التصنيف[١]. ممّا أدى إلى عدهم نظام الأجناس في الأدب خاضعاً لتراتبية طبقية نتج عنها أن عُدَّت بعض الأجناس سامية مثل (الملحمة والمأساة)، على حين عُدت أجناس أخرى منحطة مثل التمثيلية الهزلية والرواية[٢]. أمّا الاتجاه الآخر لمسألة الأجناس الأدبية فقد ظهر بنشأة الرومانسية وحلقة (IENA) بألمانيا. وقد حافظ فريدرك شليجل Friedrich Schlegel على هذا التصنيف الثلاثي وأعطاه مدلولاً جديداً "فالشكل الغنائي عنده شكل ذاتي، والدرامي موضوعي، والملحمي ذاتي وموضوعي في آن"[٣]. ونجد عند الشاعر الفرنسي (هوغو) Hogo اتجاهاً رافضاً لمثل هذا التصنيف الأجناسي الصارم، وتطوَّر هذا الاتجاه الرافض ليبلغ أوجه عند الإيطالي بينيديتو كروتشه (Benedetto Croce) الذي أعلن موت الأجناس وميلاد ما سماه (هنري ميشو) H. Misho الأثر الكلي الذي يحتوي الأجناس جميعها ويختزلها لكي يتجاوزها ويتعالى عنها[٤]. ويرى هانس روبرت ياوس H.R. Jauss أنّ نهاية سلطة مفاهيم الجنس عند كروتشه هي في جانب آخر علامة على طبيعة الأجناس الأدبية الزمنية والمتحولة تحولاً مشروعاً وذلك بمجرد استعدادنا لإفراغ مفهوم الجنس الكلاسيكي من جوهره[٥]. وقد أوجد جيرار جينيت G.Genette مصطلح (جامع النص)، ويعني به مجموع

---

[١] مثل ديوميد وبروكلس وجان دي غرلاند في نهاية القرن الحادي عشر ومطلع القرن الثاني عشر، انظر: جيرار جينيت، مدخل لجامع النص مع مقدمة خص بها المؤلف الترجمة العربية، ترجمة عبد الرحمن أيوب، ط١، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، دار توبقال للنشر، ١٩٨٥، ص١٥-٤٧.

[٢] رينيه ويليك وأوستن وارين، نظرية الأدب، ترجمة محي الدين صبحي، مراجعة حسام الخطيب، ط٣، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٧، ص٢٤٠-٢٤١.

[٣] جامع النص، ص٤٩.

[٤] نظرية الأجناس الأدبية، كارل فييتور وآخرون، نظرية الأجناس الأدبية، تعريب: عبدالعزيز شبيل، مراجعة حمّادي صمود، ط١، كتاب النادي الأدبي الثقافي بجدة، ١٤١٥/٦/١هـ، ١٩٩٤/١١/٤. رقم (٩٩)، (مقدمة المعرب)، ص٨.

[٥] هانس روبرت ياوس، أدب العصور الوسطى ونظرية الأجناس، في كارل فييتور وآخرون، نظرية الأجناس الأدبية، ص٥٥.

الخصائص العامة أو المتعالية التي ينتمي إليها كل نص على حدة مثل أصناف الخطابات، وصيغ التعبير، والأجناس الأدبية[1].

١- التلقي التأصيلي في النقد العربي الحديث:

لا نقع في تنظيرات النقاد العرب القدامى لجنسي المنظوم والمنثور على تصور أجناسي متكامل يؤشر على وجود نظرية أنواع أدبية عربية قديمة. وقد تنبّه بعض النقاد المحدثين على غياب مثل هذا التصوّر النقدي القديم. إذ يقول حمّادي صمود: " إنّ النصوص العربية القديمة المتعلقة بقضايا الأدب ولا سيّما الدائرة منها على علم الشعر وعمله كثيرة الإشارة إلى الأغراض والمعاني والفنون، ولكننا لا نجد فيها إطاراً نظرياً للتصنيف أو دراسة تطبيقية لمختلف الخصائص الماثلة في النصوص يكون القصد منها تطبيق العناصر المفيدة في ضبط حدود الأجناس أو ما يُسمّى بالعناصر الطاغية المهيمنة التي لا يمكن العدول عنها إلا بالخروج عن الجنس أو النوع"[2].

وتنبّه بعض الباحثين العرب على ضرورة تحديد المصطلحات الخاصة بالسرد العربي القديم، وقد بيّنا في حديثنا عن الموروث السردي والتلقي التاريخي جانباً من هذه المحاولات. ونشير في هذا الموضع إلى ما قام به عبد العزيز عبد المجيد (١٩٤٩) في كتاب (الأقصوصة في الأدب العربي الحديث) "The Modern Arabic Short Story"؛ إذ قام بعمل إحصائية بالمصطلحات السّردية القديمة متتبعاً جذورها اللغوية وتطوّرها التاريخي عبر عصور عدة منذ نشأتها إلى العصر الحديث مثل مصطلحات القصة، والسيرة

---

(١) انظر: مدخل لجامع النص، ص٤٥ جان ماري - شافر، من النص إلى الجنس، ملاحظات حول الإشكالية الأجناسية، نظرية الأجناس الأدبية، ص١٤٨-١٦٠.

(٢) حمّادي صمود، الوجه والقفا: في تلازم التراث والحداثة، ط١، الدار التونسية للنشر، سبتمبر، ١٩٨٨، ص٢٠.

والحديث، والحكاية، والسمر والخرافة، والأسطورة، والرواية، والنادرة، والخبر، والمثل، والمقامة[1].

ووضع موسى سليمان تصنيفاً نوعياً للسرد العربي القديم للإجابة عن السؤال الذي شغل عددا كبيرا من الباحثين العرب والمستشرقين وهو: هل عرف العرب الملاحم؟ ويجيب سليمان عن هذا السؤال بجعل التراث القصصي العربي يندرج في قسمين رئيسيين هما: القصص الموضوع أو العربي الصميم وهو من وضع العرب، والقصص الدخيل أو المنقول وهو الذي اقتبسه العرب عن غيرهم اقتباساً. ومن أقسام القصص الموضوع عنده: ١- القصص الأخباري ٢- القصص البطولي ٣- القصص الديني ٤- القصص اللغوي أو المقامات ٥- القصص الفلسفي[2].

ونجد عند السباعي بيومي (١٩٥٦) تصنيفاً للقص العربي القديم يتشابه كثيراً مع تصنيف موسى سليمان؛ فالقص العربي القديم ينقسم قسمين هما: القص المترجم والقص الموضوع. ومن القص المترجم كليلة ودمنة وألف ليلة وليلة. ومن القص الموضوع القصة الحماسية مثل قصة البُراق الفارس الربعي، وقصة عنترة الحماسية، والقصة الغزلية العذرية كقصة جميل العذري مع صاحبته بثينة، والقصة الغزلية الإباحية مثل قصة عمر بن أبي ربيعة

---

(١) Abdel- Aziz Abdel Meguid, The Modern Arabic Short Story. Its Emercence Development and form. Al - Maaref Press, Cairo", ١٩٤٩ وهذا الكتاب أطروحة دكتوراه حصل عليها المؤلف من جامعة مانشستر. وقد شكّل الكتاب أساساً قامت عليه محاولات بعض النقاد العرب المحدثين في السير على خطى المنهج التاريخي لتأسيس المصطلح السردي، ومن هذه المحاولات: "مصطلح حكاية" في: محمد حسين الأعرجي، فن التمثيل عند العرب، منشورات وزارة الثقافة والفنون، بغداد. ١٩٧٨، الموسوعة الصغيرة (٨)، وشوكت البيّاتي، تطوّر فن الحكواتي في التراث العربي وأثره في المسرح العربي المعاصر، ط١، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٩، وبشرى محمد علي الخطيب، القصة والحكاية في الشعر العربي، ط١، بغداد، ١٩٩٠، إذ بحثت مصطلحات مثل القصة، والرواية، والحكاية، والأسطورة، والخرافة، والملحمة، والملهاة، والمغامرة، والمسامرة، والخبر، والحدث، الحوار، ص١٥-٤٣.

(٢) انظر: موسى سليمان، الأدب القصصي عند العرب، ط٣، مكتبة المدرسة ودار الكتاب اللبناني للطباعة والنشر، ١٩٦٠م، ص١٦، ص٤٠.

والقصص العلمي مثل كتاب الإنسان والحيوان، وإخوان الصفاء، والقصص الفلسفي مثل رسالة حي بن يقظان لابن طُفيل[1].

وحرص بعض النقاد العرب على تأصيل مصطلح "المقامة" بربطها "بالحديث" الذي انبثقت منه مثل موسى سليمان الذي حدّ المقامات بأنها " أحاديث أدبية لغوية يلقيها راوية من الرواة في جماعة من الناس بقالب قصصي يُقصد فيه إلى التسلية والتشويق، لا إلى تأليف القصة والتحليل[2]. وأكَّد نقاد آخرون أنَّ المقامة (قصة قصيرة) أو (مسرحية) فيها مظاهر درامية، كالذي نجده مثلاً عند مصطفى الشكعة، وعبد الملك مرتاض، وجابر قميحة وآخرين[3]. ونحسب أنَّ إحالة المقامة على سياق آخر مفارق لنشأتها أي سياق المرجعية الغربية لا يخلو من مقايسة ظالمة لها تعزلها عن أنساقها الثقافية التي ترعرعت فيها.

وعدّت عزة الغنام المقامات بداية لظهور القصة العربية القديمة، وهي على الرغم من كونها حددت إطاراً زمنياً لبحثها تمثّل في الفن القصصي العربي القديم من القرن الرابع إلى القرن السابع للهجرة إلا أنّها خصصت باباً لبيان ملامح القصة العربية قبل ظهور المقامات. وتشمل هذه الملامح الأخبار، والحكايات، والأمثال، والنادرة، والنوادر، والمقامات الأولى، والقصص المنقول عن الأمم الأخرى. أمّا الأنواع القصصية التي ظهرت بعد انتشار أدب المقامة، وفقاً لعزة الغنام، فهي القصص الديني، والفلسفي، وقصص التاريخ

---

(1) انظر: السباعي بيومي، تاريخ القصة والنقد في الأدب العربي، ط1، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٥٦، ص١٢-١٤.

(2) موسى سليمان، الأدب القصصي، ص٢٠٩.

(3) انظر: مصطفى الشكعة، بديع الزمان الهمذاني، رائد القصة العربية والمقالة الصحفية، دار الرائد العربي، بيروت، ١٩٧١؛ عبد الملك مرتاض، القصة في الأدب العربي القديم، ط1، دار ومكتبة الشركة الجزائرية، للتأليف والترجمة والطباعة والتوزيع والنشر، ١٩٦٨، وجابر قميحة، التقليدية والدرامية في مقامات الحريري، ط1، القاهرة، د.ن، ١٩٨٤/١٩٨٥.

وانظر كذلك: علي بن تميم، السرد والظاهرة الدرامية: دراسة في التجليات الدرامية للسرد العربي القديم، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ٢٠٠٣.

والرحّالة، وقصص المقامات وقصص الحيوان، والقصص الشعبي[١]. ونحسب أنّ هـذا التصـنيف الذي التزمته جعلها تقيد الأنواع السردية التي تناولتها في أطـر جـامدة محدودة بخلاف طبيعة السرد القديم المنفتحة على حقول معرفية مـتعددة. فالأخـبار علـى سبيل المثال لم يقتصر ظهورها على المرحلة التي سـبقت ظهـور المقامة. فهي قد ظهرت منذ العصر الجاهلي، وشكّلت التراث القصصي في عصوره المختلفة[٢].

وقـد بيّـنا في حديثنا عن الحكاية الشعبية والحكاية العجيبة ما قام به بعـض الـنقاد العـرب المحدثين من تحديد للمصطلحات الخاصة في السيرة الشـعبية. مـثل مقاربـة عبدالحميد يونس ونبيلة إبراهيم لمصطلحي "الحكاية الشعبية" و"أشكال التعبير في الأدب الشعبي"[٣].

وعلى الرغم من اعتراض عبدالسلام المسدي على مقولة الأجناس في الأدب العربي القديم وعده هذا الأمر بدعة سوّتها أيدي المستشرقين[٤]. إلا أنّه قـدّم تصـنيفاً نوعـياً للنثر العربي القديم قائما على معايير ثلاثة أولها معيار الصـياغة مـن حيـث هـي تشكيل للمادة الخام التي هي اللغة، وثانيها معيار المضـمون وهـو الذي يتقيد بالدلالة المقصودة دون التفات إلى طبيعة الصوغ الفنـي الذي جاءت فيه. وثالثها معيار التركيب ويختص بالسبل الإبداعية التي يتوسل بها الأديب لبلوغ غرضه الدلالي والفني[٥]. وقراءة عبد السلام المسدي الإجرائـية صـنفت النـثر العربـي القديم إلى فن الخطبة، وفن الخبر، وأدب الأغاني، وأدب التأريخ للأمثال، وفن المقامة، وأدب الرحلة، وأدب المرايا[٦].

---

(١) انظـر: عزة الغنّام، الفن القصصي العربي القديم من القرن الرابع إلى القرن السابع ، الدار الفنية للنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٩١.

(٢) عـن الخبر انظر: محمد القاضي، الخبر في الأدب العربي، دراسة في السردية العربية، ط١، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ١٩٩٨. كلية الأداب (منوبة)، سلسلة الآداب، مجلد XXXI.

(٣) انظر: الفصل الأول، ص ١٦٨، وما بعدها.

(٤) النقد والحداثة مع دليل ببلوغرافي، ط١، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٨٣، ص١٠٨.

(٥) المرجع نفسه، ص١١٠.

(٦) المرجع نفسه، ص١١١-١١٣.

٢- التلقي التأصيلي في النقد العربي الجديد:

قامت محاولات منهجية بعد هذه المحاولات توخّت تحديد المصطلح السردي ومنها ما قام به النقاد: عبدالفتاح كيليطو، وسعيد يقطين، وفرج بن رمضان.

وتُعد مقاربة عبد الفتاح كيليطو في كتابه (الأدب والغرابة، ١٩٨٢) من أوائل المقاربات العربية الحديثة التي رامت تأصيل بعض المصطلحات النقدية المتصلة بالأدب مثل النص والأدب، والنوع، والسرد. ويتضح من عرض عبدالفتاح كيليطو لهذه المصطلحات أنه أفاد كثيراً من منجزات النظرية النقدية الغربية؛ فقد حدّد مفهوم (النص الثقافي) وفقاً لمنظور يوري لوتمان Lotman الذي يذهب إلى " أنه من وجهة نظر ثقافة معينة تظهر الثقافات الأخرى كخليط من الظواهر العشوائية التي تتواجد دون رباط يجمع شتاتها، ويجعل منها نظاماً موحداً ومتلائم الأجزاء"[١]. وتأسيساً على هذا الكلام يقسم عبدالفتاح كيليطو الكلام إلى النص واللانص إذ يقول: " إنّ كلاماً ما لا يصير نصاً إلا داخل ثقافة معينة؛ فعملية تحديد النص ينبغي أن تحترم وجهة نظر المنتمين إلى ثقافة خاصة، لأنّ الكلام الذي تعتبره ثقافة ما نصاً قد لا يُعتبر نصاً من طرف ثقافة أخرى"[٢]. ولم يكتف عبدالفتاح كيليطو بتبني مفهوم لوتمان للنص الثقافي؛ وإنّما حاول أن يطبق هذا المفهوم على السرد العربي القديم لبيان مصطلحي النص واللانص. ولهذا عدَّ الشفاهية والكتابية معياراً محدّداً لبيان هذين المصطلحين " ففي المجتمعات التي لا تكون الكتابة فيها منتشرة انتشاراً واسعاً، يمكن اعتبار التدوين معياراً كافياً إذ لا تُدوَّن إلا النصوص. وهذا ما حصل مثلاً في العصر الكلاسيكي العربي. أمّا في المجتمعات التي تنتشر فيها الكتابة

---

[١] الأدب والغرابة، دراسات بنيوية، ط١، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، الرباط، ١٩٨٢، ص١٣.

[٢] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

انتشاراً واسعاً، فإنّ التدوين ليس بالمعيار الكافي"[١]. ومن أمثلة النص في الثقافة العربية عند عبدالفتّاح كيليطو (كتاب سيبويه) و(مفتاح العلوم) للسكاكي وما أثاره من تأويلات مختلفة أمّا ألف ليلة وليلة فهي لم تُفسّر لأنها حسب وجهة نظر الثقافة الكلاسيكية لم تكن نصاً وكان ينقصها التنظيم الداخلي الذي يحد النص[٢].

ويجعل عبدالفتّاح كيليطو مفهوم النص الأدبي مفهوماً شاملاً تتدرج في إطاره جميع الأنواع التي تُعد أدبية إذ يجب " ألا ينظر إلى الأنواع على حدة، وإنّما إلى النص الأدبي كيفما كان نوعه، ويجب فوق ذلك أن يكون من الدقة بحيث لا ينطبق إلا على الأدب، بل إن هذا التعريف هو الذي سيجعلنا نقرر ما هو أدب وما هو ليس بأدب"[٣].

وتفطّن عبدالفتّاح كيليطو كذلك إلى العلاقة الرابطة بين نظرية الأنواع الأدبية والتلقي " فالنوع الأدبي يتكون عندما تشترك مجموعة من النصوص في إبراز نفس العناصر. ولهذا يمكن القول " إنّ كل نوع أدبي يفتح (أفق انتظار) خاصاً به " [٤]. وليس شرطاً أن تكون التسمية دالة على النوع الواحد إذ إن عملية التسمية يعتريها أحياناً بعض التردد. ويمثّل عبدالفتّاح كيليطو لهذا التردّد بالمقامة الفاسية لأبي سعيد الوهراني التي تُعد مخالفة لمقامات الهمذاني والحريري، ولكن تسميتها " بالمقامة" تحيلنا على معرفة الخصائص الجامعة المشتركة بينها وبين المقامات البديعية والحريرية. وفي مقابل ذلك قد نجد نصاً

---

(١) الأدب والغرابة، ص١٤-١٥.

(٢) انظر: المرجع نفسه، ص١٥.

(٣) المرجع نفسه، ص١٩، والنص في السّرد العربي القديم كما يقول عبدالفتاح كيليطو هو " الجد والحكمة بخلاف الهزل أو الخطاب السخيف الذي لا يجوز أن تطلع عليه" العذراء في خدرها" إذ لم يكن السرد مقبولاً في الثقافة الكلاسيكية إلا عندما يشتمل على حكمة مثل (كليلة ودمنة) أو عبرة مثل (السرد التاريخي) أو صورة بلاغية ترفع من قدره مثل المقامات"، الأدب والغرابة، ص٢٤.

(٤) المرجع نفسه، ص٢١-٢٢.

لا يسمه صاحبه بوسم المقامة، ولكن ذلك لا يمنع المتلقي من أن يرى فيه خصائص المقامة مثل أحاديث ابن شرف القيرواني[١].

وتمثل مقاربة عبدالفتاح كيليطو انفتاحاً في فهم الأجناس والأنواع الأدبية. فقد نظر الناقد إلى الأنواع السردية (القصصية) في نصها الثقافي وفي خصوصيتها (النوعية) التي تجعلها تختلف أو تأتلف مع الأنواع الأدبية الأخرى. وقد اتضح لنا من هذه المقاربة أن الناقد اعتنى بنوع المقامة السردي في حين أغفل الإشارة إلى السير الشعبية، وأتى حديثه عن القصة العجائبية (ألف ليلة وليلة سريعاً مبتسراً في كلامه عن "اللانص" في الثقافة العربية الإسلامية.

ومن المقاربات النقدية لتحديد المصطلح السردي التي أعقبت محاولة عبدالفتاح كيليطو دراسة محمد رجب النجار للتراث القصصي في الأدب العربي. وقد حدَّد محمد رجب النجّار غاية دراسته في السعي لدراسة الأنواع السردية في تراثنا القصصي دراسة أدبية للتعريف بها وبمصادرها، وظواهرها، ومظاهرها التي تكيّفت بفعل السياقات والموجهات الخارجية التي صاغت أنظمة السرد العربية، والسعي إلى استكشاف خصائص هذه الأنواع السردية، الشفاهية والكتابية على كثرة أشكالها الفرعية، وإبداعاتها النوعية، وتحديد النظم والقواعد والقوانين الداخلية التي تكون عليها[٢]. وتتسم هذه الدراسة بالمنحى الموسوعي، وتصنيفات القص العربي القديم فيها لا تختلف كثيراً عن التصنيفات التي وجدناها عند كل من موسى سليمان وعزة الغنّام وغيرهما، فمحمد رجب النجّار يجعل الموروث السردي العربي في عشرة أنواع هي:

١- قصص الحيوان العربية. ٢- السير والملاحم الشعبية العربية

٣- القصص الشعبي الديني الأنبيائي والأوليائي ٤- القصص العاطفي

---

(١) انظر: الأدب والغرابة، ص٢٢.

(٢) محمد رجب النجّار، التراث القصصي في الأدب العربي، مقاربات سوسيو سردية، منشورات ذات السلاسل، الكويت، ١٩٩٥م، ص٩.

٥- القصص الفكاهي ٦- الحكاية الخرافية Fairytale ٧- الحكاية الشعبية في أشكالها الفرعية التراثية وألف ليلة وليلة ٩- فن المقامات القصصية ١٠- فن الرسائل القصصية.

والناقد بهذا التصنيف لم يفد من مفهوم السرد المنفتح الذي قدّمه عبدالفتّاح كيليطو.

يأتي كتاب " أصول المقامات" لإبراهيم السعافين في إطار جهود بعض النقاد العرب المحدثين لتأصيل فن المقامة. وقد اعتمد الباحث الدراسة النصية في الموازنة بين "الأصول" ومقامات بديع الزمان على أنها العمل المبتكر الأول الذي أسّس جنساً أدبياً هو " فن المقامة"[1]. والأصول كما جاءت في هذا الكتاب هي:

١- مقامات الوعّاظ والنسّاك والعبّاد والقاصين والخلفاء.
٢- الأحاديث ذات الطابع القصصي والفوائد اللغوية وأحاديث الأعراب.
٣- حكايات البخلاء والمكدين واللصوص والظرفاء والشطار والعيارين مع اهتمام خاص بمؤلفات الجاحظ.
٤- شعراء الكدية ومن نقل عنهم البديع نقلاً مباشراً أو قريباً من المباشر.
٥- حكايات السخرية والفكاهة والعبث والمجون والتهاجي والتحامق.
٦- حكايات القرن الرابع الهجري " عصر البديع" وخاصة حكاية أبي القاسم البغدادي[2].

وقد جاء حديث السعافين عن الأصول في بحثه عن شروط إبداع المقامة مضموناً وتشكيلاً. وانتبه الباحث على أنّ فن المقامة هو جنس أدبي قائم بذاته على الرغم من أنّه يحمل ملامح من " الحديث" و " الحكاية"، و " العمل الدرامي"[3]. وبهذه الالتفاتة يكون السعافين من أوائل الباحثين العرب الذين

---

(١) إبراهيم السعافين، أصول المقامات، ط١، دار المناهل، بيروت، ١٤٠٧ هـ/ ١٩٨٧.

(٢) المرجع نفسه، ص ٢٣.

(٣) المرجع نفسه، ص ٢١.

أصّـــلوا فـــن المقامـــة حديث الباحث عن الحكاية المسرحية بوصفها سمة من ســـمات مقامـــات الـــبديع يجعل هوية المقامة السردية متذبذبة بين أصولها في الثقافة العربية الإسلامية وبين إحالتها على مرجعية غربية هي فن المسرحية.

وقـــد مـــثّل البحث عن (الكلام العربي) قديمه وحديثه محوراً هاماً من محاور مشروع سعيد يقطين النقدي. ويبدو أنّ تحليل الخطاب الروائي العربي، وهـــو ما شكّل فاتحة أعماله، قد قاده بعد ذلك إلى تحليل خطابات سردية أخرى كان آخرها وقوفه عند السيرة الشعبية وبنياتها الحكائية[١]. وانطلق سعيد يقطين فـــي دراسة الكلام العربي من المرجعية النقدية الغربية وما قدّمته من مقاربات منهجـــية ومعرفية لنظرية الأجناس وخاصة مفهوم الصيغة (Mode) كما جاء عـــند جـــيرار جينيـــت وهمبفر. واعتمد يقطين التصنيف الثلاثي اليوناني عند أفلاطـــون وأرسطو[٢]. وإلى جانب اعتماد هذه الثلاثية في التمييز بين الأجناس الأدبـــية اعتمد معايير مصاحبة ترتبط بالمحتوى أو الموضوع (سامٍ، منحط) أو بمعايـــير أخـــرى شـــكلية أو بنيوية مثل الزمن، والضمائر، وصيغ الخطاب، وصـــيغ التلقي[٣]. وميّز الناقد في حديثه عن الجنس والنص في الكلام العربي بيـــن ثلاثـــة أجـــناس هي: الشعر والحديث والخبر انطلاقاً من صيغتي الكلام (القـــول والإخـــبار)، والنظر إلى الأداة (شعر، نثر) وإلى وضع صاحب الكلام (المتكلم – الراوي)[٤]. وجعل هذه الأجناس الثلاثة أجناساً جامعة لكلام العرب كافـــة؛ إذ يقـــول: " هذه الأجناس الثلاثة تستوعب كل كلام العرب، وتبعاً لذلك تغـــدو متعالية على الزمان والمكان، ولا يكاد يخلو أي كلام من اندراجه ضمن إحداهـــا"[٥]. واعـــتماده مـــنظوراً شـــكلياً هو القول والإخبار جعله يدرج النثر

---

[١] انظـــر: قـــال الـــراوي، البنيات الحكائية في السيرة الشعبية، ط١، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ١٩٩٧.

[٢] انظر: الكلام والخبر، ص١٨٩.

[٣] انظر: المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[٤] انظر: المرجع نفسه، ص١٩٣.

[٥] انظر: المرجع نفسه، ص١٩٤.

العربـــي القديـــم ومـــن ضمنه السرد في إطار جنسي الحديث والخبر. كما أنّ هيمنة هذين الجنسين، وفقاً لرأيه، جعلته يعد الشعر بادئ الأمر جنساً وسيطاً أو جنســاً فرعياً بين هذين الجنسين الأساسيين[1]. بيد أنّ مركزية الشعر في حقل الـــثقافة العربية حالت دون وصفه بالجنس الوسيط. وبعد أن حدّد سعيد يقطين أجـــناس الكلام العربي بحث في أنواع كل جنس من الأجناس منها مقتصراً في تمثـــيله لهـــا بجنس الخبر. والأنواع الأدبية عنده تُصنَّف إلى ثلاثة أنواع هي: الأنـــواع الثابـــتة، والمـــتحوّلة والمتغـــيرة. وهو يعني بالأنواع الثابتة الأنواع الأصـــول، وهـــي الأقرب إلى الأجناس من حيث طبيعتها وثباتها. ويمثل لهذه الأنواع بالأنواع الخبرية الأصول وهي:

١- الخـــبر ٢- الحكاية ٣- القصة ٤- السيرة فهي أنواع أصلية لأنها ثابـــتة ويمكـــن أن توجد متعالية عن الزمان والمكان من خلال مبدأي التراكم والتكامل[2]. وأمّا الأنواع المتحوّلة فهي الأنواع الفرعية التي يمكننا البحث فيها تاريخـــياً لمعايـــنة التحوّلات في ضوء الأنواع الأصول. وأمّا الأنواع المتغيرة فيعنـــي بهـــا كـــل الأنـــواع المختلطة، وهي التي تجتمع فيها مقومات جنسين مختلفيـــن، وتـــتحقق فـــيها بدرجة تكاد تكون متساوية الشيء الذي يجعل من الصـــعوبة بمكـــان تحديـــد جنسيتها أو نوعيتها على النحو الذي يتم مع أنواع أخـــرى مثل (كليلة ودمنة) التي تضم نوعين مختلفين هما المثل باعتباره قولاً يندرج ضمن (الحديث)، وقصة الحيوان التي تأتي لتماثل المثل[3].

وحديث سعيد يقطين عن الأنواع الثابتة والمتحوّلة والمتغيرة يرتكز في أساســـه على منجزات النظرية النقدية الغربية. وأحسب أن الناقد أراد نقل هذا الأنموذج بتفاصيله إلى الأدب العربي القديم دون النظر إلى خصوصيته الثقافية والتاريخـــية مما قاده إلى التناقض في عرضه فهو يعد الخبر جنساً ونوعاً في

---

(١) انظر: الكلام والخبر، ص ١٨٩.

(٢) انظر: المرجع نفسه، ، ص١٩٥-١٩٦.

(٣) المرجع نفسه، ص١٩٦-١٩٧.

الوقت نفسه. ويعد الأنواع الخبرية الأصول مثل الخبر، والحكاية والقصة، والسيرة أنواعاً ثابتة في حين يدرج المقامات، والسير الشعبية ضمن الأنواع المتحولة. ونتساءل إذا كانت الشروط التاريخية والثقافية معياراً لظهور الأنواع الأدبية كما يذكر فكيف نكون أمام أنماط ثابتة؟ وما الفرق بين التغيّر والتحوّل؟ وهل تمثّل كليلة ودمنة أنموذج "النوع المتغيّر" حقاً؟!

وقد اقترح الناقد مفهوم (السرد العربي القديم)، وجعله شاملاً لمسميات سردية عدة مثل: (الحكاية الشعبية) و (الأدب القصصي) و(الملحمة) و (السيرة)، و (الرواية) و (القصة) و (الحكاية) و (الخرافة) و (الرواية البطولية) و (حكاية الجان والحيوان) و (الخرافة) وغيرها[1]. وكان اختياره لتسمية السرد العربي القديم مرتهناً بانطلاقه من مقولة الصيغة (Mode) التي توظّف في تقديم صيغة السرد المهيمنة على سائر الصيغ في الخطاب، ويحتل الراوي فيها موقعاً هاماً في تقديم المادة الحكائية[2]. وأحسب أنّه لو التزم بمفهوم السرد العربي القديم في تصنيفه للأنواع الأدبية القديمة لكان ذلك أدعى لضبط المفاهيم النقدية التي وظفها، ولا سيّما أن التصنيف الثلاثي (الأجناسي) الذي اقترحه (الشعر، والحديث، والخبر) يغفل بيان الخصائص المائزة للسرديات القديمة وخاصة المادة الحكائية أو سرديات القصة للأنواع الكبرى (المقامات والسير الشعبية والقصة العجائبية).

ونتبّه سعيد يقطين على خصوصية المجلس وفضائه في الكلام العربي بوصفه الفضاء الثقافي العربي الأساسي الذي تّم فيه إنتاج الكلام العربي القابل للتداول والنقل والاستمرار[3]. ولهذا عدّ النص والمجلس جنسين لابدّ من دراستهما وتحليلهما في مختلف التجليات التي تمكننا من تحديد طبيعتهما

---

(1) انظر: الكلام والخبر، ص١٣٢.

(2) انظر: سعيد يقطين، تاريخ السرد العربي – المفهوم والصيرورة، مجلة علامات، ج٣٥، م٩، ذو القعدة ١٤٢٠هـ/ مارس ٢٠٠٠، ص٤٠-٤١.

(3) انظر: الكلام والخبر، مرجع سابق، ص٢١٣.

(النصـــية) و (المجلسية). وبدون هذه الدراسة، كما يرى، سيظل موقفنا قاصراً ورؤيتنا ضيقة[1].

ولا نخـــتلف مـــع الناقد في الأهمية الكبرى التي تمثلها المجلسيات في السرد العربي القديم، ولكننا نختلف معه في اضطراب المصطلح السردي عنده وتلجلجه. ونتساءل أين موقع المجلس في الخطاطة التصنيفية الثلاثية التي سبق أن أشـــار إلـــيها؟! والـــناقد الذي سبق له أن تحدث عن السرد بوصفه مفهوماً جامعـــاً يعـــود إليه، ويخرج بخطاطة أخرى تجعل الخبر نوعاً، ونصبح بالتالي أمام ثلاثة أجناس هي الشعر، والسرد، والحديث[2].

إنّ مقاربـــة الناقد للسرد العربي القديم من المقاربات الجادة التي رامت إيجـــاد نظرية أنواع أدبية للكلام العربي من خلال العودة إلى الموروث النقدي والبلاغـــي والإفـــادة مـــن مـــنجزات النظرية النقدية الغربية. ولكن أحسب أنّ الارتهان إلى الأنموذج الغربي حيناً، وغموض المصطلح السردي وعدم تحديده حيناً آخر يجعل التصوّر الذي قدّمه الناقد تصوراً غائماً وملتبساً بعض الشيء.

ويصـــدر فـــرج بـــن رمضان في عمله النقدي (الأدب العربي القديم ونظـــرية الأجـــناس والقصص، ٢٠٠١) عن موقف طائفة من الباحثين العرب ارتـــأت إمكانية تطبيق نظرية الأجناس على الأدب العربي القديم. وجعل الناقد مقاربته في قسمين: الأول عن إشكالية المقاربة الأجناسية للأدب العربي القديم، والثاني أصول الأجناس موضوعا للتطبيق على الأدب العربي القديم.

والســـعي للوصـــول إلى نظرية للأجناس الأدبية في الموروث النقدي البلاغـــي كان غاية الناقد في مقاربته. ولن نصل إلى هذه النظرية، وفقاً لرأيه، إلا إذا أفدنا من منجزات النظرية النقدية الغربية وحافظنا في الوقت نفسه على مختلف مظاهر (الخصوصية) في الأدب العربي القديم[3].

---

[1] انظر: الكلام والخبر، ص٢١٨.

[2] انظر: المرجع نفسه، ص٢١٩.

[3] انظر: فرج بن رمضان، الأدب العربي القديم ونظرية الأجناس والقصص، ط١، دار محمد علي الحامي، صفاقس، تونس، جويليه، ٢٠٠١، ص١٤.

ويقـــترح فرج بن رمضان ضرباً من التقسيم لمدوّنة القصص العربي القديـــم وتشــكّلها؛ فهذه المدونة تتكوّن من مسالك ثلاثة. أمّا المسلك الأول فهو الضابط لنشأة أجناس قصصية أدبية من خلال مختلف عمليات التحويل في بنية الملفـــوظ يواكـــبها أو يترتـــب عليها انتقال في مقام التلفظ والتداول من مجال الخطابـــات (الـــلا أدبية) إلى مجال الأدب. ويندرج ضمن المسلك الأول جنس الخـــبر الأدبـــي المـــنحدر إلى مجال الأدب من ميداني الحديث الديني والخبر التاريخـــي، وجـــنس الكـــرامة الصوفية بمصادرها غير الأدبية مثل معجزات الأنبـــياء المتحقّقة نصياً في السيرة بالنسبة إلى الرسول، وفي القرآن وما وضع بوحـــي منه، وبتأثير من الروافد الدينية السابقة على الإسلام من قصص ديني بالنســـبة إلى غيره من الأنبياء والرسل[١]. وتعرّض الناقد كذلك لجنس النادرة فـــي صـــيغتها الجاحظية في كتاب (البخلاء) في علاقتها بالخبر[٢]. أمّا المسلك الثانـــي فهو الضابط لنشأة جنس قصصي عربي أو أكثر بفعل الترجمة والتأثير مـــن الآداب غـــير العربـــية. وقد مثّل فرج بن رمضان لهذا المسلك بالحكاية المثلـــية كلـــيلة ودمنة، وألف ليلة وليلة، والحكاية العجيبة[٣]. أمّا المسلك الثالث فهـــو المحدّد لنشأة الأجناس القصصية من خلال شتى صيغ التفاعل والتحاور بين الأجناس داخل نظام الأجناس الأدبية العربية عامة.

وكانـــت نشـــأة الأجناس القصصية وتحولاتها في الأدب العربي القديم الأســـاس الذي صدرت عنه هذه المقاربة التي أفادت أيضاً من تنظيرات بعض الـــنقاد الغربيـــين ومنهم تودوروف Todorovوميخائيل باختين Bakhtin. فقد وظّـــف بـــن رمضـــان فكـــرة تـــودوروف فـــي التناسب بين نظام الأجناس والإيديولوجـــيا السائدة لتفسير نظام الأجناس العربية[٤]. ونجد هذا التوظيف في حديـــثه عـــن نظـــام السلطة ونظام الكتابة في الأدب العربي من خلال عرض

---

(١) انظر: الأدب العربي القديم ونظرية الأجناس والقصص،، ص٩١.

(٢) انظر: المرجع نفسه، ص٩٣-٩٤.

(٣) المرجع نفسه، ص١٥٨.

(٤)المرجع نفسه، ص٥٢.

العلاقة أو الصلة بين الرسالة الديوانية والحكاية المثلية[1]. وأفاد الناقد كذلك من نظـرية التلقـي في حديثه عن مقامات القص العربي القديم وهي: مقام التندر، ومقـام القـص، ومقام الحكاية[2]. وقد نظر إلى هذه المقامات في خصوصيتها الثقافية وصدورها عن المجتمع العربي الإسلامي والأوساط المدينية خاصة.

إنّ تخصـيص الـناقد القصص العربي القديم بهذه الدراسة يُعد إضافةً نوعيةً إلى السرديات العربية ولا سيّما أنّ معظم الدراسات التي عرضنا لها لم تـنظر إلـى خصوصـية السـرد العربي القديم، وإنّما سارت وفقاً للتصنيف الأجناسي القديم: ثنائية النظم/ النثر.

ب- تلقي الموروث السّردي الشعبي:

حظيـت بعـض السير الشعبية بعناية عدد كبير من المستشرقين، ولا نبالغ إذا قلنا إنّ سيرة (عنترة بن شدّاد) كانت تنافس ألف ليلة وليلة في جاذبيتها الشـديدة عـند المتلقي الأوروبي. وعندما تُرجِمَتْ سيرة عنترة لأول مرة إلى اللغة الروسية وصفها أ.كريمسكي Cremesky قائلاً: "خيال شرقي غير ناجح أثنوغرافـياً. وبغـض الـنظر عن عدم تطابق هذا "الخيال" مع الأصل وعلى الـرغم من بعده كل البُعد عن الأدب العربي في القرون الوسطى، فقد استقبله القراء باهتمام، وكان هذا الاهتمام ناجماً عن قلة اطلاعهم آنذاك على المؤلفات الأصـلية أو ترجمات مماثلة منقولة عن الأدب العربي بشكل عام، ومن ضمنه لـون "السيرة"[3]. ويهمنا من كلام كريمسكي اعترافه بسطوة تأثير سيرة عنترة على القراء الروس. ولا يختلف تأثير هذه السيرة على القراء الأوربيين بعد أن تـرجمها ج. هاميلـتون J.Hamilton ١٨١٩م إلـى الإنجليزية، وبعد أن قام

---

(1) الأدب العربي القديم ونظرية الأجناس والقصص، ص١٣٤.

(2) المرجع نفسه، ص١٠٣-١٠٦.

(3) نعمة الله إبراهيم، السير الشعبية العربية، ط١، شركة المطبوعات للتوزيع والنشر، بيروت، ١٩٩٤، ص١٥.

مجهول بعد ذلك بنقل ترجمته إلى الفرنسية[1]. ووضع مستشرقون سيرة عنترة بجانب أعظم الملاحم الأدبية العالمية مثل الإلياذة والأوديسا وسواهما. ونالت سير شعبية أخرى اهتماماً أقل في تلقي المستشرقين مثل (سيرة الملك سيف بن ذي يزن)، و(الأميرة ذات الهمة)، و(سيرة الظاهر بيبرس)، و(سيرة بني هلال) [2].

وفي الحين الذي لم تحظَ فيه القصة العجائبية والسير الشعبية باهتمام النقاد العرب القدامى والنقاد الإحيائيين في القرن التاسع عشر ومطالع القرن العشرين فإنّ متلقى هذا الموروث السردي الشعبي من خاصة الشعب وعامته كانوا يحتفون به احتفاءً كبيراً كما بيّنا[3].

وقد تفطَّن بعض النقاد العرب المحدثين إلى الفارق الكبير بين الأدب الشعبي والأدب الرسمي ومنهم سلامة موسى وتوفيق الحكيم[4]. بيد أنّ هذا التفطُّن لم يجعلهم يفردون الأدب الشعبي بالدراسة والبحث. وانشغل عدد كبير من النقاد الإحيائيين بالإجابة عن السؤال التالي: هل عرف العرب فن الملاحم؟ ويبدو أنّ هذا السؤال الكبير شكّل هاجساً لهؤلاء النقاد ولمن تلاهم، ولا سيّما أنّ الإجابة عنه تستلزم إمّا نفياً يحيل السرد العربي القديم إلى كائن ناقص مبتسر بجوار حيوات مكتملة هي آداب الأمم والشعوب الأخرى. وإمّا تأكيداً لوجود فن الملاحم لإثبات الهوية العربية الإبداعية وأصالتها مقارنة

---

[1] نعمة الله إبراهيم، السير الشعبية العربية، ص١٥.

[2] انظر: تاريخ دراسة موضوع الرواية الشعبية في السير الشعبية العربية ص ٣-٤٠، في بحوث سوفيتية جديدة في الأدب العربي مجموعة مقالات، ترجمة محمد الطيّار، دار رادوغا، موسكو، ١٩٨٩، جوفاني كانوفا، دراسات حول الملحمة الشعبية العربية، تعريب عن الإيطالية يوسف جبي، مجلة التراث الشعبي، السنة الثالثة عشرة، العدد الأول، كانون الثاني، ١٩٨٢. ص٢٢، سعيد يقطين، الكلام والخبر، مقدمة للسرد العربي (اللانص العربي في الغرب)، ط١، المركز الثقافي العربي، ١٩٩٧ ص ٧٣-٧٩.

[3] انظر: هذا الفصل، ص ٤٣٩.

[4] بيير كاكيا، تاريخ كيمبردج للأدب العربي، ص٦٠٠-٦٠١، زهرة العمر، ص٣٥.

بالمرجعيات الغربية الأخرى[١]. ولهذا يأتي حديث النقاد الذين ينتمون إلى الطائفة الثانية عن السيرة بوصفها (ملحمة) و(ملحمة شعبية)[٢].

وقد طرأ تحول كبير على طبيعة النظرة إلى الأدب الشعبي العربي عند النقاد العرب المحدثين منذ ثلاثينيات القرن العشرين. وكان لمصر دور الريادة في ذلك؛ إذ قدّم محمد عبدالمعيد خان بحثه في (الأساطير العربية) للحصول على درجة الدكتوراه من جامعة فؤاد الأول عام ١٩٣٣م ثم تلته سهير القلماوي ببحثها عن ألف ليلة وليلة، ١٩٤١[٣]. وتضافرت عوامل عدة أدت إلى هذا التحول لعلّ أبرزها النزوع القومي التحرري لمواجهة الاستعمار الغربي مما أدى إلى قيام عدد كبير من المثقفين العرب بالبحث عن مقومات الذات العربية وعناصر وحدتها وتاريخها الحضاري وذلك بغية تحقيق الذات ضد الآخر والغرب[٤].

وكان للتحوّلات السياسية والاقتصادية والاجتماعية التي مرّ بها الوطن العربي منذ منتصف القرن العشرين أثرها في بروز الأفكار القومية وفكرة الشعب وما يتصل بها من أنساق ثقافية وإبداعية[٥]. ويقول عبدالحميد يونس في تصديره كتابه (الهلالية في التاريخ والأدب الشعبي)، ١٩٦٨: "أخذت الدراسات الأدبية كغيرها من الدراسات تساير التقدم العلمي فأرسلت أنوارها الكاشفة في كل مكان. واحتفلت بأدب المغمورين احتفالها بأدب المشهورين، واهتمت بما يصدر عن العامة اهتمامها بما يصدر عن الخاصة، واعترفت بأنّ للأميين أدباً جديراً بأن يُكشف عنه، وتُدرس آثاره، وتُنقد روائعه"[٦]. وينضاف إلى هذين

---

[١] انظر: موسى سليمان. الأدب القصصي عند العرب.

[٢] انظر عن الأنواع الأدبية: سعيد يقطين، الكلام والخبر، ص ١٧٥ – ٢٢٠.

[٣] انظر كتاب محمد عبدالمعيد خان، الأساطير العربية قبل الإسلام، ط١، لجنة التأليف والترجمة، القاهرة، ١٩٣٧، سهير القلماوي، ألف ليلة وليلة، مطبعة المعارف ومكتبها، مصر، ١٩٥٩.

[٤] انظر: سعيد يقطين، الكلام والخبر، ص٨٦.

[٥] انظر: المرجع نفسه، ص٨٩، جوفاني كانوفا، دراسات حول الملحمة الشعبية العربية، ص١٥.

[٦] عبدالحميد يونس، الهلالية في التاريخ والأدب الشعبي، ط٢، مطبعة جامعة القاهرة، القاهرة، دار المعارف، ١٩٦٨، ص٩، ويقول فاروق خورشيد عن الأدب الشعبي: "هذه الأعمال (النصوص القصصية العربية) التي تتكامل لتخيف في القرن الرابع أصحاب العلم والأدب التقليدي هي في اعتبارنا نماذج لمرحلة

العامليـن بروز المنحى القومي البطولي الذي يستلهم من السير الشعبية أنموذج الـبطل المثالي الموحّد للأمة العربية في عصرها الحاضر. ونجد هذا المنحى عـند بعـض دارسـي الأدب الشعبي من أمثال شوقي عبدالحكيم الذي عدّ أية محاولـة لدراسـة التراث العربي لا تأتي على المستوى القومي دراسة مبتورة محـبطة[1]. ولهـذا صدرت موضوعات كتبه التي شملت الحكايات، والسير، والملاحم، وقصص الحيوانات والطيور من منطلق قومي[2].

وسـنقف عند هذه المؤلفات العربية الأولى في الأدب الشعبي ونقده في محاولة منا للتعرف إلى الاتجاهات التي صدر عنها النقاد العرب المحدثون في تلقيهم للموروث السردي الشعبي.

وقـد كان لسهير القلماوي دور الريادة النقدية في ميدان الأدب الشعبي بدراسـتها عن ألف ليلة وليلة[3]. وتُعد هذه الدراسة مزيجاً بين منهجين، الأول مـنهج الدراسـات المقارنة Comparative Studies، والمنهج الآخر المنهج الفنـي الوصـفي. وقـد تتبعت سهير القلماوي أصل ألف ليلة وليلة من خلال نظـرية الطـبقات عـند المستشرقين. وخرجت بنتيجة مفادها" أننا لا نستطيع الوصـول إلـى شـيء محقّـق في تاريخ الكتاب، وخاصة في الوصول إلى

-من مراحل فن القصة العربية التي ينبغي الوقوف عندها بنوع من الاحترام للجهد الذي بذل فيها، وبنوع من التقدير لمن بذلوا عمرهم في كتابتها، ليتيحوا لنا فرصة حقيقية للتعرف على ضمير شعبنا"؛ فاروق خورشيد، أضواء على السير الشعبية، ط١، المؤسسة المصرية العامة، القاهرة، ١٩٦٤، ص ١٦-٢٠.

[1] شوقي عبدالحكيم، موسوعة الفولكلور والأساطير العربية، مكتبة مدبولي، د.ت، ص ١٦.

[2] انظـر: المرجع نفسه، ص ١٩، وانظر أيضاً: وصف محمد رجب النجّار لسيرة حمزة البهلوان أو حمزة العرب بملحمة الصراع بين العرب والفرس في التراث الشعبي العربي. وقد قارن النجّار بين سيرة عنترة بن شـدّاد وسيرة حمزة البهلوان مبيّناً أنّ القضية المحورية في السيرة الأولى هي تحرير الفرد طبقياً واجتماعياً وهي بذلك تحرير للجماعة العربية. وتأتي سيرة حمزة لتسير في الاتجاه نفسه بوصفها "خطوة أخرى في سبيل الـتحرّر القومي"، انظر: محمد رجب النجّار، قراءة في سيرة "حمزة العرب" أو ملحمة الصراع بين العرب والفرس في التراث الشعبي، مجلة التراث الشعبي، السنة الرابعة عشرة، عدد ٦/٥ ، ١٩٨٣، ص١٤-٤٨.

[3] نشرتها دار المعارف عام ١٩٤٣، وهي في الأصل أطروحة دكتوراه، قدمت إلى كلية الآداب، جامعة فؤاد الأول، ١٩٤١.

أصله"[1]. ووقفت الناقدة كذلك عند الأصول الشفاهية والكتابية لألف ليلة وليلة، وذهبت إلى أنّ قصص الليالي خضعت لعاملين قويين ميزاها عن القصص الشعبي عامة وهما: عامل التدوين، وعامل رقي الطبقة المستمعة إليه، ولكن فيما عدا ذلك ظلّ محتفظاً بكل مميزات القصص الشعبي من حيث أسلوب القصة وموضوعاتها[2]. وطبّقت سهير القلماوي المنهج الفني الوصفي في تناولها موضوعات ألف ليلة وليلة وهي الخوارق، والموضوعات الدينية، والخلقية، والحيوان، والحياة الاجتماعية والموضوعات التاريخية، والموضوعات التعليمية، والمرأة. ودراسة سهير القلماوي هاته تتخذ طابع الريادة لا في نطاق السبق الزمني فقط، وإنّما كذلك في نطاق التفاتها إلى نص من النصوص المهمشة. وهي بهذا فتحت مجالاً لالتفات النقاد العرب بعدها إلى مثل هذه الأنواع السردية.

ومن أوائل هؤلاء النقاد فؤاد حسنين علي في كتابه (قصصنا الشعبي)، (١٩٤٧). الذي يصدر فيه عن منظور يؤكّد تميز العقلية العربية شأنها في ذلك شأن سائر عقليات الشعوب السامية بإبداع القصص والأساطير والملاحم. والناقد في رؤيته هاته يرد على آراء بعض المستشرقين ومن والاهم من النقاد العرب المحدثين القائلة بقصور العقل السامي عن الابتكار وهي نظرية (الطبائع العرقية) التي ناقشناها فيما سبق[3]. وقد اتخذ الناقد مصطلح (القصص الشعبي) ليجعله شاملاً لنوعين من السرد العربي القديم، أولها القصص الإسلامي وثانيها القصص الشعبي المسرحي. وهو يعني بالقصص الإسلامي "ذلك النوع الذي تتداوله العامة ولا تهتم له الخاصة، وهو الذي يصوّر لنا الأحداث الجاهلية والإسلامية، ويصف لنا الحياة العربية داخل الجزيرة وخارجها، وقد أريد من تأليفه تثقيف الشعب وتعليمه تاريخه القومي ليتبصر

---

[1] ألف ليلة وليلة، ص٦٨.

[2] انظر: المرجع نفسه، ص٨٤.

[3] انظر: ص٤٤٩، الهامش.

في ثقافته، ويتعصب لقوميته"[1]. ويبدو أنّ التباس مفهوم القص بوقائع التاريخ الإسلامي عند الناقد جعلته يبحث عن تلك المطابقة؛ إذ يقول فؤاد حسنين علي عن محتويات القصص الإسلامي: "... وأمّا محتوياتها فمختلفة متنوعة فمنها ما يعرض لوصف المعارك الحربية كقصة علي بن أبي طالب، رضي الله عنه، وحربه في وادي السيسبان. وكذلك قصة (ذات الهمة) و(البطّال) التي تبين بصورة واضحة الحروب التي كانت تقوم بين القبائل العربية من ناحية وبين العرب والبيزنطيين من ناحية أخرى. ففي هذه القصة ومثيلاتها من القصص الحربية نجد الشيء الكثير من أخبار الحروب والهجرات التي أدّت إلى انتشار الإسلام، كما نجد فيها كثيراً من الأخبار الغرامية المتصلة ببعض الشعوب الأجنبية"[2].

واستخدم فؤاد حسنين علي مصطلحي (قصة) و(سيرة) بالمعنى نفسه، فهو يعرّف سيرة سيف بن ذي يزن بأنها "سيرة من سير الأدب العربي الشعبي بشّرت بالإسلام في الجاهلية، وعرضت المسألة السامية الحامية في كل جزء من أجزائها السبعة عشر"[3]. ويعرّف الناقد السيرة الهلالية بأنّها "قصة شعبية تختلف اختلافاً كبيراً عن سائر القصص العربية التي نعرفها لسيرة بني هلال، فهي كما يدل عليها اسمها ليست سيرة فرد بل جماعة"[4].

وأمّا القصص الشعبي المسرحي عند الناقد فهو "ذلك الضرب من الأدب الشعبي التمثيلي ومنه خيال الظل" [5]. وأحسب أنّ النزعة الدفاعية عن القصة العربية عنده كانت وراء مقايسته بين خيال الظل العربي وبين المسرح الأوربي. فبابات خيال الظل تتحوّل إلى مسرحيات. ويرد لديه كذلك مصطلح

---

[1] قصصنا الشعبي، ط١، دار الفكر العربي، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، ١٩٤٧، ص٤٤.

[2] المرجع نفسه، ص٤٧.

[3] المرجع نفسه، ص٥٣.

[4] المرجع نفسه، ص ٦١، ولا تختلف نظرته عما نجده في السير الشعبية عن مصطلحي "قصة" و"سيرة".

[5] المرجع نفسه، ص٧٨.

(مسرحيات مصرية) إذ يقول: "... لدينا بعض المسرحيات المصرية التي يرجع تاريخها إلى القرن الثاني عشر الميلادي مثل لعب حرب السودان ولعب حرب العجم، ولعب المركب، ولعب الدير. وأخرى وُضِعَتْ في القرن الثالث عشر وهي تُعتبر أحسن ما كتب في هذا الفن أعني في القصص العربي المصري، وهي طيف الخيال، وعجيب وغريب، ومتيم وكلها من وضع الأديب المسرحي الشيخ شمس الدين بن عبدالله محمد بن دانيال ابن عبدالله الخزاعي المتوفى سنة عشر أو إحدى عشرة وسبعمئة هـ (١٣١١م)" (١).

ويبدو عبدالحميد يونس معنياً ببيان الوشائج الوثيقة بين الأدبين الرسمي والشعبي بخلاف بعض النقاد العرب المحدثين الذين آثروا الحديث عن انفصالهما. ويرى عبدالحميد يونس أنّ هذا الانفصام إنما غلب على مراحل آثرت الشكل، واعتصمت بحرفية الصنعة وقواعدها ، ولم تكد تلتفت إلى الجانب الشعوري في حياة الناس(٢). وعندما اتهم لويس عوض الفولكلور بالرجعية والاستعمار ردّ عليه عبدالحميد يونس بإبراز التبادل في عملية التلقي بين الثقافتين الرسمية (العالمة) والشعبية (غير العالمة). إذ يقول: "إنّ المادة الشعبية، كما دلت الدراسات، تتخذ في تأثيرها مسارين متوازيين الأول: من قمة الكيان الاجتماعي إلى سفحه أو قاعدته، والثاني من القاعدة إلى القمة. وما أكثر الأشكال والأنواع الفنية والأدبية التي احتضنتها الجماهير العريضة، وظلت تفيد منها فترة من الزمن مع أنها من إبداع الخاصة أو الطبقات العليا. وما أكثر الأشكال والأنواع الفنية والأدبية التي تحتضنها قرائح الخاصة فترددها تظرفاً، أو تفيد منها باعتبارها خبرة من الخبرة الشعبية، أو تجربة من التجارب الإنسانية، وتعيد صياغتها في قالب جديد"(٣). ونحسب أنّ تأكيد الناقد على التفاعل القائم بين الأدبين الرسمي والشعبي يغفل الإقصاء والتهميش اللذين تعرضت لهما الثقافة الشعبية من قبل الثقافة الرسمية. ويشمل حديثه عن

---

(١) قصصنا الشعبي، ص ٨١-٨٢.

(٢) دفاع عن الفولكلور، ط١، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٣م، ص١٤.

(٣) المرجع نفسه، ص ١٥، ١٦.

المــأثورات الشــعبية ما أسماه (التاريخ الشعبي العربي)، وعرّفه بأنّه "تصوّر الشعب العربي لتاريخه القومي"[1].

وقد بيّن عبدالحميد يونس الفارق الكبير بين القصص الشعبي والتاريخ فــي كتابه (الظاهر بيبرس في القصص الشعبي، ١٩٤٧)؛ " فالقصص الشعبي ينشــد مــا يجب أن يكون، والثاني يفتش عما كان. وإذا كان القصص الشعبي يــنزع دائماً إلى التخصيص والتفصيل فإنّ التاريخ يحكم المنطق، ويبحث عن المقومــات والنتائج فيجنح إلى التعميم والإجمال"[2]. ولذلك يصبح بطل السيرة الشــعبية الأنموذج المثالي وفقاً لتصور الشعب "فالظاهر بيبرس هو الشخصية التي احتفل بها الشعب العربي والإسلامي، وأضافها إلى المثل التي استخلصها من تاريخه"[3].

وإذا كــان عبدالحميد يونس قد نظر إلى سيرة الظاهر بيبرس بوصفها سيرة شعبية متخيلة فإنّ نظرته هاته لا تشمل سائر السير الشعبية؛ إذ يعد سيرة بنــي هلال "وثيقة تاريخية لا تقل في الأهمية عن الروايات المدوّنة في أمهات الكتــب ولــيس يضــيرها تنقلها بالرواية الشفوية، فقد كانت الأولى كذلك"[4]. وانطلاقــاً من هذا التصوّر للسيرة الهلالية قام الناقد ببحث تاريخي عن أصول هــذه القبــيلة ومواطــن ارتحالها واستقرارها. ولهذا نجده يؤثر قسمة السيرة الهلالــية إلــى ثلاثة أجيال مخالفاً بذلك قسمة منشدي السيرة الهلالية إياها إلى دواوين مستقلة[5].

وقــد انشــغل أحمــد رشدي صالح في كتابه (الأدب الشعبي، ١٩٥٥) بالتنظــير للأدب الشعبي بفنونه المختلفة. ولذا نجده يخصص الفصل الأول من كتابه لمناقشة مصطلح (الأدب الشعبي). وقد خلص بعد استعراضه آراء طائفة مــن علمــاء اللغــة والفولكلور إلى أن من سمات الأدب الشعبي (الجماعية).

---

(١) دفاع عن الفولكلور، ص ٢٤.

(٢) الظاهر بيبرس، ص٥.

(٣) الهلالية في التاريخ والأدب الشعبي، ص٧.

(٤) المرجع نفسه، ص١٦٠.

(٥) المرجع نفسه، ص١٠١ وما بعدها.

ويعني بها "أنّ العمل الأدبي الشعبي يستوي أثراً فنياً بتوافق ذوق الجماعة، وجرياً على عرفهم من حيث موضوعه وشكله ولأنه يتخذ شكله النهائي قبلما يصل إلى جمهوره شأن أدب المطبعة وأدب الفصحى عامة، بل يتم له الشكل الأخير من خلال الاستعمال والتداول"[1].

ومن سمات الأدب الشعبي كذلك تداخله مع فروع الفنون والمعرفة الشعبية الأخرى مّما يجعله منفتحاً على حقول معرفية متعددة. وفنون الأدب الشعبي التي وقف عندها أحمد رشدي صالح أدب المعتقدات والمعارف، والعادات والتقاليد، والعائلة وتصويرها في الأدب. ومن المحاور الهامة التي شكّلت أساساً لرؤيته النقدية في هذا الكتاب تنبهه على علاقة الأدب الشعبي بالسلطة من خلال الأمثال الشعبية، والمواويل، والأزجال[2]. وقد دارت هذه الفنون الشعبية حول تصورين متعارضين لمفهوم السلطة، أمّا التصوّر الأول فيعبر عن أصحاب السلطة في نظرتهم التراتبية للمجتمع إذ "يصوّر الأدب مجتمعاً تصاعدياً أزلياً"[3]. وأمّا التصوّر الثاني فيستمد نظرته من سلطة الشعب المناوئة للسلطة الرسمية. ويتمثّل هذا التصوّر في الخروج على النمط التراتبية وإيجاد أدب لا يعترف بالفوارق الطبقية[4].

ووقفت ألفة الأدلبي عند ألف ليلة وليلة والسيرة الشعبية (سيف بن ذي يزن) بوصفهما مصدرين هامين من مصادر الأدب الشعبي. ولم تخرج رؤية الناقدة لألف ليلة وليلة عن المنظور الديني الأخلاقي الذي يرى في هذه القصص إسرافاً في الفحش. وهي بذلك لا تختلف عن بعض النقاد الإحيائيين المحدثين في تلقيهم المتعالي للسرد العربي القديم، وخاصة ألف ليلة وليلة[5].

---

(1) انظر: الأدب الشعبي، ط٣، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٧١، ص ١٩، ص٢٤.

(2) انظر: المرجع نفسه، ص ٨٧-٩٨.

(3) المرجع نفسه، ص ٨٨.

(4) المرجع نفسه، ص ٨٩.

(5) انظر: هذا الفصل، ص٤٥٢.

وتقــول الـناقدة عــن سيئات كتاب (ألف ليلة وليلة): "فهو يسرف في بعــض حكاياتــه في وصف الفجور والفسق والشذوذ مما كان يمكن الاستغناء عــنه دون أن تتأثر الحكايات، وربما تصبح أكثر جمالاً لو حذف منها الوصف الفاجــر الذي أقحم عليها للإثارة الرخيصة"[1]. ومما يعضد نظرة الأدلبي هاته اخــتزالها الليالــي فــي البعد الأخلاقي الوعظي؛ إذ تحكم على معظم قصص الليالــي بأنهــا ترمي إلى غايات أخلاقية نبيلة[2]. وعلى الرغم من بيان الناقدة رواج السـير الشـعبية عند المتلقين العرب في العصر الحاضر إلا أنها تحكم علــى هــؤلاء المتلقين وعلى عجائبية السير الشعبية بأنّها "دليل على أن عقلية العامــة مــن شعبنا ما تزال هي منذ القرون الوسطى إلى الآن تتأثر بهذا كله، الأحلام والغيبيات والجن والسحر والكهانة، وربّما تؤمن به أيضاً"[3].

وقــد التفــت فاروق خورشيد إلى تأصيل السردية العربية الحديثة ولا سـيّما الرواية بالعودة إلى جذورها الراسخة في السرد العربي القديم. وبدا هذا الالــتفات واضــحاً مــنذ مؤلفــه الأول (فــي الرواية العربية عصر التجميع، ١٩٦٠). ففــي هــذا المؤلّف يردّ فاروق خورشيد على مزاعم بعض الباحثين القائلــة بنشــوء الإنــتاج الروائــي العربي المعاصر بفعل الترجمة والمحاكاة والتقلــيد. إذ يرى أنّ سؤالاً جوهرياً لابدّ من الإجابة عنه لكل من أراد دراسة الرواية العربية دراسة جديدة. والسؤال هو: أليست هناك جذور أعمق من النقل والــترجمة التي مرت، كما يذكر، بعدة مراحل بدأت أولاً بمرحلة كتب الأخبار التــي ظهــرت في العصر الأموي، واستمرت إلى العصر العباسي، ومثل لها بكتــب وهــب بن مُنبّه وعَبيد بن شرية، ثم مرحلة التأليف المعاصر في أواخر

---

[1] نظرة في أدبنا الشعبي، ألف ليلة وليلة وسيرة الملك سيف بن ذي يزن، ط١، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٧٤، ص٤٥.

[2] انظر: المرجع نفسه، ص٣٧.

[3] المرجع نفسه، ص٧٣.

العصر الأموي وأوائل العصر العبّاسي في مثل كليلة ودمنة وسيرة ابن إسحاق التـي قدمهـا للأدب العربي ابن هشام، ثم القصص الشعبي المُجمَّع في أمثال كـتاب ألـف ليلة وليلة، ثم تأتي المرحلة الأخيرة التي تمثل السير الشعبية مثل سـيرة عنـترة، وذات الهمـة، والظاهر بيبرس، وسيف بن ذي يزن، وحمزة البهلوان[١].

وقـد أسّـس فاروق خورشيد بكتابه هذا لمشروعه النقدي الدائر حول السرد العربي وقضية التأصيل. ففي (الأصول الأولى للرواية العربية) ١٩٩٢ يتتـبع فـاروق خورشيد منابع الرواية العربية التي حصرها في محورين هما الشـعر والرواية؛ أي المعطيات الروائية العربية القديمة وهي قصص الجنوب، وقصـص الفـتوة، وقصص الأنبياء، والطرائف[٢]. ولم يقتصر سؤال التأصيل عـند الـناقد على الرواية العربية المعاصرة، وإنّما تعداه إلى المسرح العربي المعاصر أيضاً.

وكمـا هـي الحـال بالنسـبة لمصطلح الرواية الذي يعني عند الناقد المراحل التي مرّ بها السرد العربي القديم فإنّ مصطلح (المسرح العربي) يعني عـنده "الإرهاصـات المسـرحية في تراثنا الأدبي، والمظاهر الأولى لوجود المسـرح في أشكال بدائية أولى"[٣]. والحديث عن التراث الشعبي في المسرح العربـي يعنـي السـير في خطين متوازيين: الخط الأول هو البحث عن تأثير الـتراث الشـعبي في المسرح العربي المعاصر. والخط الثاني هو البحث عن الملامـح المسـرحية في الموروث الفني القديم[٤]. ومن الملامح المسرحية في

---

(١) انظر: في الرواية العربية، عصر التجميع، ط٣، دار الشروق، القاهرة، بيروت، ١٩٧٥، ص٧٥.

(٢) انظر: في الأصول الأولى للرواية العربية، ط١، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٢.

(٣) الجذور الشعبية للمسرح العربي، ط١، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩١، ص٧.

(٤) انظر: المرجع نفسه، ص٨.

الــتراث الشعبي التي وقف عندها خورشيد المقامة بوصفها أدباً تمثيلياً إذ " إنّها من القيام في دار الندوة إبّان العصر الجاهلي" [1].

– الموروث السردي الشعبي والدراسات الثقافية:

وقــد تحوّل تلقي الموروث السردي الشعبي عند بعض الباحثين العرب المحدثين من سؤال التأصيل والتنظير إلى الدراسات الثقافية وما يتصل بها من أبعــاد فكــرية. ولذا يؤكد هؤلاء أن دراستهم تتدرج في إطار "الثقافة الشعبية" مســتبدلين بذلك التسميات التي وجدناها عند بعض من سبقهم مثل مصطلحات "الأدب الشــعبي" و"الــتراث الشــعبي" و"الفولكلور" وغيرها. ونجد هذا الاتجاه الثقافــي عــند صــلاح الراوي في (الثقافة الشعبية وأوهام الصفوة، ٢٠٠١). وتتكشــف لــنا دراســته عن اهتمام كبير لبيان ما قامت به الثقافة الشعبية من مــناوئة للأدب الرسمي أو الثقافة الرسمية (العالمة). ولذا يُعني الباحث بتأصيل مصــطلح (الــثقافة الشعبية) الذي يعده مرادفا لمصطلح (المأثورات الشعبية). وهو يرى أنّ مادة الثقافة الشعبية متنوعة تشمل المعتقدات، والمعارف الشعبية، والعادات والتقاليد الشعبية، والأدب الشعبي، وفنون المحاكاة، والفنون الشعبية، والثقافة المادية[2]. وعلى الرغم من تأكيد الباحث على مصطلح الثقافة الشعبية إلا أنّــه يوظــف مصــطلحات أخــرى في الدراسات التي انتظمها عمله منها (الإبداع الفني الشعبي) و (المأثورات الشعبية)، و(الفولكلور العربي) و(المأثور

---

[1] الجــذور الشعبية للمسرح العربي، ص١٠١، وأفرد خورشيد بعض مراحل الرواية العربية بدراسة مفردة كما في دراسته عن الأدب الشعبي العجيب في كتابه: عالم الأدب الشعبي العجيب، ط١، دار الشروق، القاهرة، ١٤١١هـ/١٩٩١، إذ شمل حديثه تصنيفاً موضوعياً (ثيمياً) عن الموضوعات التالية: الحب، والجمال، والجن، والملائكة، والتنين في الخيال الشعبي وسواها، انظر: عالم الأدب الشعبي العجيب، ط١، دار الشروق، القاهرة، ١٤١١هـ/١٩٩١.

[2] انظر: الثقافة الشعبية وأوهام الصفوة، ط١، مركز الحضارة العربية، القاهرة، ٢٠٠٢م، ص٢٩٩. وانظر أيضاً: المرجع نفسه، "الثقافة الشعبية، رؤية تأصيلية، ص ٢٩١.

الشـــعبي)، و(الفـــنون الشعبية). وأحسب أنّ الباحث كان لابدّ له من عقد فصل تمهيدي يوضح لنا فيه علاقة هذه المصطلحات بالمصطلح الجامع الذي ارتضاه وهو (الثقافة الشعبية).

وقـــد جعل عبدالحميد حوّاس مصطلح الثقافة الشعبية مصطلحاً متعدد المداخـــل؛ فقـــد عُني بتأسيس المصطلح النقدي مثل (النوع الجنسي) و(النوع الفنـــي) في حديثه عن (المرأة والأغاني الشعبية النسوية)[1]. وكان للناقد أيضاً وقفة عند التلقي التاريخي، وتطوّر النوع الأدبي السردي في حديثه عن القصة العجائبـــية (ألـــف لـــيلة وليلة – الحكاية البيان) وكذلك في حديثه عن (مدارس روايـــة الســـيرة الهلالية في مصر). وشملت الثقافة الشعبية عنده كذلك الحكاية الشـــعبية، والنادرة، والموسيقى الفولكلورية، والاحتفالات الشعبية مثل "دمية شم النســـيم"[2]. ولـــم يُعـــنَ عبدالحميد حوّاس بالتنظير لمصطلح (الثقافة الشعبية) بخـــلاف صـــلاح الراوي. والاتجاه نحو الثقافة الشعبية يجعل دائرة البحث في المـــوروث الســـردي الشـــعبي أكـــثر اتساعاً، ولا سيّما إذا أفاد الباحثون من معطيات (النقد الثقافي) و(الدراسات الثقافية).

جـ– التلقي البنيوي السّردي:

١– ذرية بروب: النقاد العرب المحدثون وبواكير التلقي البنيوي:

أفـــاد النقاد العرب المحدثون من منجزات الشكلانيين الروس ولا سيّما فلاديمـــير بروب Vladimir Propp في كتابه (مورفولوجيا الحكاية الخرافية) "Morphology of the Folktale, ١٩٢٨"[3] وكانـــت نبيلة إبراهيم سالم من

---

[1] انظر: أوراق في الثقافة الشعبية، ط١، دار الأمين للنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠٠٣م.

[2] المرجع نفسه، ص١٩٧.

[3] ظهـــرت ترجمـــتان لهذا الكتاب بالعربية أمّا الترجمة الأولى فقد نُشِرَتْ بعنوان (مورفولوجية الخرافة)، ترجمة وتقديم إبراهيم الخطيب، ط١، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، الرباط، الدار البيضاء، ١٤٠٧هـــ/ ١٩٨٦م وقد أنجز ترجمته بالاستعانة بالترجمة الفرنسية. أمّا الترجمة الثانية فهي بعنوان (مورفولوجيا الحكاية

أوائل النقاد الذين نظّروا للتراث الشكلاني البروبي إلى جانب تنظيرها للمناهج الفولكلورية والبنيوية المطبقة على الحكاية الشعبية[1].

ويُعد كتاب (قصصنا الشعبي من الرومانسية إلى الواقعية)، ١٩٧٤، أول محاولة تقوم بها نبيلة إبراهيم لتطبيق منهج بروب المورفولوجي على القصص الشعبي. وقد تجاوزت الناقدة الفصل الحاد الذي قام به بروب لتقليص وظائف السرد في إطار المستوى التوزيعي وإهماله الاسقاطات الاستبدالية المنظّمة للسرد في مستوى عميق (جانب الدلالة)[2]. واستدركت هذا الخلل في المنهج البروبي داعية إلى الالتفات إلى المنهج السردي في دراسة حكايات الشعوب، وخاصة الشعب العربي الذي تدلنا حكاياته على نفسيته وتحوّله من الطور الرومانسي إلى الطور الواقعي[3]. وقد أفاد شوقي عبدالحكيم أيضاً من المنهج الشكلاني إلى جانب مناهج فولكلورية أخرى في دراسته عن (الحكايات الشعبية العربية، دراسة نظرية ميدانية مزودة بالنماذج)[4].

ووظّف توفيق بكّار المنهج البنيوي الإنشائي في قراءة نصوص سردية عربية قديمة شملت المقامات، والأمثال، والنوادر، والرسائل[5]. ولم يلتزم

= الخرافية)، ترجمة وتقديم أبو بكر أحمد باقادر، وأحمد عبدالرحيم نصّار، ط١، كتاب النادي الأدبي الثقافي بجدة (٥٦) ١٤٠٩هـ/١٩٨٩م عن الطبعة الإنجليزية الثانية للكتاب التي قامت بطباعتها مطبعة جامعة تكساس أوستن عام ١٩٦٨ وقدّم لهما آلان دندز. والعنوان الأصلي لمخطوطة الكتاب هو "مورفولوجيا الحكاية الخرافية"، وقد ألقى بروب باللائمة على الناشر الذي غيّر العنوان ليجعل الكتاب أكثر جاذبية.

(١) انظر: قصصنا الشعبي من الرومانسية إلى الواقعية، ط١، دار العودة، بيروت، دار الكتاب العربي، طرابلس، ١٩٧٤، فن القص في النظرية والتطبيق، ط١، مكتبة غريب، ١٩٩٠، (عالمية التعبير الشعبي)، مجلة فصول، م٣، العدد ٤، يوليو، أغسطس، سبتمبر ١٩٨٣، ص ٢٣-٣٦.

(٢) انظر: سعيد بنكَراد، مدخل إلى السميائية السردية، ط٢ منشورات الاختلاف، الجزائر، ١٩٩٤، ص١٥.

(٣) نبيلة إبراهيم، قصصنا الشعبي، مرجع سابق، ص٦.

(٤) انظر: الحكايات الشعبية العربية، دراسة نظرية ميدانية مزودة بالنماذج، ط١، دار ابن خلدون، بيروت، ١٩٨٠م، (التصدير)، ص٢١.

(٥) انظر: المنهج الجدلي في تحليل القصص "جدلية الحكمة والسلطان، تحليل نص: مثل الأرنب والأسد، نُشِرَ ضمن أعمال ندوة" (القراءة والكتابة) المنعقدة بكلية الآداب والعلوم الإنسانية بتونس من ٣٠ مارس إلى ٢ إبريل ١٩٨٢، وجدلية الفرقة الجماعة تحليل نص "كلام بكلام" من بخلاء الجاحظ، مجلة فصول العدد ٤، ١٩٨٤، وجدلية المسال والأقوال من خلال نص "كذب بكذب للجاحظ" ضمن دراسات في النقد الحديث

مستوى التمثّل لمنهج تودوروف، وإنّما تجاوزه لربط النص بالمنشئ وبسياقاته الاجتماعية والثقافية مستعيناً بالبنيوية التكوينية (كما عند لوسيان غولدمان) L.Goldmann. وبذلك لم تنحصر نصوصه في الشكلانية كما في تحليله لنص (كلام بكلام للجاحظ) و(المقامة المضيرية) للهمذاني.

٢- القصة العجائبية والتلقي البنيوي:

يمثل كتاب (ألف ليلة وليلة): تحليل بنيوي" لفريال جبوري غزول ١٩٨٠[١] واحداً من المحاولات النقدية العربية التي استضاءت بالمنهج البنيوي لمقاربة نص ينتمي إلى الثقافة الشعبيّة (غير العالمة) أي المُهمّشة. وقد سبق لنا أن بيّنا ورود ألف ليلة وليلة عند طائفة من النقاد العرب المحدثين بما فيهم النقاد الإحيائيون مثل قسطاكي الحمصي. ولم يتعدّ ذكر الليالي عند هؤلاء النقاد بعض الإشارات المتناثرة. وقد تخصص لليالي مقالة كاملة مثل مقالة أحمد ضيف عن "ألف ليلة وليلة"[٢]. وكانت دراسة سهير القلماوي كما ذكرنا أول دراسة منهجية تتناول نصوص الليالي. وقد استعانت بدراسات المستشرقين المقارنة وبالدراسة الفنية كذلك التي لم تتعدّ ما كان سائداً آنذاك من التحليل الفيلولوجي لنصوص الدراسة.

-منشورات مهرجان قابس الدولي، صفاقس، ١٩٨٧، والمنهج الإنشائي في تحليل القصص، تودوروف، وجدلية الخطر والأمن، تحليل نص: مثل الرجل الهارب من الموت" كلية ودمنة، الحياة الثقافية، عدد ٤٧، ١٩٨٨ جدلية المماثلة والمقابلة في "التوابع والزوابع" لابن شُهيد، مجلة "دراسات أندلسية"، عدد ٣، ١٩٨٨، قسم أول؛ جدلية الأدب والذهب:المقامة المضيرية من مقامات أبي الفضل بديع الزمان الهمذاني، الحياة الثقافية، عدد ٦١، ١٩٩١ القسم الأول.

[١] الكتاب أطروحة دكتوراه تقدمتها الباحثة إلى جامعة كولومبيا، قسم الأدب المقارن بعنوان The Arabian Nights: A structural Analysis, Cairo, ١٩٨٠، وترجمت بعض فصولها في مجلة فصول.

[٢] انظر: بحث تاريخي ونقدي في ألف ليلة وليلة. مجلة المقتطف، ٢٥ رمضان ١٣٥٣هـ، اينار ١٩٣٥، ص٢٦٥-٢٧٠.

وبيّنـت فـريال غـزول في الفصل الأول من كتابها الإطار المنهجي لدراسـتها التي تنتظم ضمن المنهج البنيوي. وقد اعتمدت الناقدة فكرة رومان جاكبسـون Roman Jakobsonعـن (أدبية الأدب) Literaturnost. وتأسيساً علـى هـذه الفكـرة وعلـى معطـيات المـنهج البنيوي سعت لإيجاد نماذج "Models"[1] لبعض الحكايات التي وردت في الليالي، وهي الحكاية الإطارية، وحكاية المفتتح "شهريار وشهرزاد"، و"قصة الملك عمر النُعمان وولديه شركان وضـوء المكـان"، و"قصص الحيوان والعفاريت"، و"قصة السندباد"، و"حكاية حمّـال بغـداد والسـيدات الـثلاث"[2]. وقـد شـكّلت فكرة (محاكاة الأدب) (Mimesis) جانـباً من محاور الدراسة، وتعني بها الناقدة أنّ الأدب ما هو إلا محاكـاة للأدب[3]، وأن شهرزاد تحاكي المحاكاة[4]، وأن ألف ليلة وليلة إنّما هي قصة عن عملية القص ذاتها[5].

---

(١) اخـتارت فـريال غزول نماذجها بوصفها مجموعة من القواعد المجردة والمكتفية بذاتها خارج إطاري الـزمان والمكـان والجـدل. فقد استخدمت لتحليل الحكايات أنموذجاً طوبولوجياً (نسبة إلى الطوبولوجيا) أو (الهندسـة اللاكمـية)، وهي فرع من الرياضيات يُعنى بدراسة مواقع الشيء بالنسبة إلى الأشياء الأخرى لا بالمسافة أو الحجم، كما رفضت النماذج العضوية أو الهندسية. انظر: دراسة الباحثة ص ٢٦. وفي مكان آخر تحدثت عن الأنموذج المفضل عندها على أنه مستقى من الجيولوجيا، انظر الدراسة: ص٤٩. كما أنها أشارت بشـكل عرضـي إلـى نموذج (اللعبة)، وهو نموذج يتواتر ذكره في الدراسات البنيوية. وقد بدأ سوسير هذا الاتجاه حينما شبه نسق اللغة بلعبة الشطرنج. ويأتي ذكر استعارة النسق بوصفه لعبة في كتابات ليفي شتراوس وفوكـو أيضاً. وهي في مجال دفاعها عن منهجها تصفه بأنه ليس بلعبة عقيمة على الإطلاق، انظر: الدراسة، ص ٢٤. وانظر: عبدالوهاب المسيري، عرض دراسات حديثة، "تحليل بنيوي: ألف ليلة وليلة"، مجلة فصول، المجلد الثاني، العدد الثاني، يناير، فبراير، مارس، ١٩٨٢، ص ٢٨٥-٢٩١.

(٢) The Arabian Nights: A structural Analysis, p٦٠.

(٣) Ibid. p: ٧٦.

(٤) Ibid. p: ٦٠.

(٥) Ibid.p : ٦٠

ويبدو جمال الدين بن الشيخ معنياً بالكشف عن كتابات المتخيّل في الثقافة العربية الإسلامية مثل نصوص المعراج، والقيامة، والحكايات العجيبة والغريبة، وكتب السيرة، والأحلام والحيوانات وغيرهم[1]. ونجد هذا الاتجاه واضحاً في كتاب (ألف ليلة وليلة أو القول الأسير)[2]. الذي احتفى بنصوص الثقافة الشعبية المهمشة بعد أن شكّلت نصوص الثقافة العالمة منطلقاً أول في مشروعه النقدي تبدّى في أطروحته عن (الشعرية العربية في القرن الثالث الهجري)، (١٩٧١).

واشتملت دراسة جمال بن الشيخ عن ألف ليلة وليلة على خمس دراسات تحليلية لبعض الحكايات هي الحكاية الإطارية، وحكاية الوزير نور الدين وأخيه شمس الدين، وحكاية قمر الزمان وبدور، وحكاية أبي صير وأبي قير، وحكاية حاسب كريم الدين، المشتملة على قصتين، هما بلوقيا وجانشاه. وكانت مقاربته لهذه الحكايات من خلال توظيف مناهج عدة مثل المنهج المورفولوجي الشكلاني، والدراسات المقارنة للأساطير، والسرديات وخاصة نظرية العوامل لغريماس A.J.Greimas، ومنطق الحكي لبريموند C.Bremond إلى جانب نظرية التلقي. وقد انتبه على أنّ الوصول إلى نظرية متكاملة عن تولد الحكاية في ألف ليلة وليلة يكون بخطوتين: أولها التعريف بوظيفة الحكاية داخل الثقافة العربية الإسلامية، وثانيها تعداد الحكايات التي أنتجتها، داخل ألف ليلة وليلة، الخطاطة المولّدة[3]. ولم يقدم الناقد قراءة مغلقة لنص الليالي كما فعلت فريال جبوري غزول إذ نظر إلى نصوص المتخيّل بما

---

(١) انظر: محمد برادة، جمال الدين بن شيخ، الثقافة العربية وتغييب المتخيّل، مجلة الكرمل، العدد ٢٧، ١٩٨٨ ، ص٦٩-٨٣، وجمال الدين بن شيخ يحاور المخيلة الشعبية العربية: لماذا تظل أجزاء كبيرة من هذه المخيلة خارج الاهتمام الكلاسيكي ؟، جريدة اليوم السابع، السنة الخامسة، العدد ٢٥٢، الاثنين ٦ آذار (مارس)، ١٩٨٩م، ص ٣٤-٣٦.

(٢) انظر: ألف ليلة وليلة أو القول الأسير. ترجمة محمد برادة، وعثماني الميلودي، ويوسف الأنطكي. المجلس الأعلى للثقافة، المركز الفرنسي للثقافة والتعاون، المشروع القومي للترجمة، القاهرة، ١٩٩٨.

(٣) انظر: المرجع نفسه، ص ٩٤.

فـيها ألـف لـيلة وليلة بوصفها نصاً مفتوحاً، ولذلك نجده يقدم قراءات خاصة للمحكـي صـادرة عـن الأنسـاق التاريخية والثقافية، ونجده كذلك يشير إلى "المحـيط السوسيو ثقافي: لحلقات الحكي"[1] وقد تبدّت هذه الأنساق في قراءته التأويلية لحكاية "أبو صير وأبو قير" إذ يقترح قراءات عدة لهذه الحكاية يتحاور معهـا ومنها القراءة السردية، والخطاب الباطني "القراءة الشيعية"، و "الخطاب المـرموز"، والقراءة التاريخية. ونص ألف ليلة وليلة يتفاعل نصياً كذلك، كما يـرى، مـع نصـوص عـدة في الثقافة العربية الإسلامية من أبرزها كتابات المتخـيّل كمـا وردت فـي الأدب الجغرافي والأدب العجائبي عند المصنفين العرب القدامى[2].

وقد أفصح عبدالفتّاح كيليطو عن منهجه الذي صدر عنه في كتابه (الأدب والغـرابة، ١٩٨٢) مـن خـلال العـنوان الفرعـي، (دراسات بنيوية في الأدب العربـي). وتنوّعـت دراسـاته فـي هذا الكتاب ما بين المؤلّف البلاغي (مؤلفات عـبدالقاهر الجرجانـي)، والمقامات (مقامات الحريري)، و(مقامات الزمخشري)، وملَـح الأعراب، وحكايات السندباد، وألف ليلة وليلة. وقدّم لهذه الدراسات بمقدمة حـدّد فيها المقصود بالنص الأدبي، والنوع، والسرد، وتاريخ الأدب. ووفقاً لمفهوم الـنص الثقافـي الذي تبناه عبدالفتاح كيليطو من لوتمان Lotman وبياتيغورسكي (Pjatigorskij) يخضع النص للأنساق الثقافية ولا يكون له مدلول ثقافي إلا داخل الـثقافة المعنـية فـي حين أنّ "اللانص" له تنظيم لغوي ولا يُستشف منه، بخلاف الـنص، أي مدلـول ثقافي[3]. ولهذا يعد عبدالفتاح كيليطو ألف ليلة وليلة داخلة في مفهـوم اللانـص حسب وجهة نظر الثقافة الكلاسيكية؛ إذ ينقصها التنظيم الداخلي الـذي يحدّد النص مثل غموض الدلالة ونسبة القول إلى مُؤلّف معترف بقيمته؛ أي مؤلف يجوز أن تصدر عنه نصوص[4].

---

[1] انظر: ألف ليلة وليلة أو القول الأسير، ص ٧٧.

[2] انظر: المرجع نفسه، ص٧٩-٨٠.

[3] انظـر: الأدب والغـرابة: دراسات بنيوية في الأدب العربي، ط١، دار الطليعة للطباعة والنشر، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، ١٩٨٢، ص١٤.

[4] انظر: المرجع نفسه، ص ١٥.

وانطلــق عبدالفــتاح كيلــيطو في قراءته لقصص السندباد من منهجية متضـــافرة تتبــمل القراءة التأويلية، وهو ما سنجده بارزاً في قراءته لنصوص مـــن السرد العربي القديم كما سنبين. واستعان الناقد أيضاً بالقراءة البنيوية التي تفيد من المعطيات السردية عند بارت R. Barthes، وتودوروف T.Todorov، وغــريماس A.J. Greimas، ولوتمــان Lotman. وقــد حضــرت العناصر الأساسية للكون وهي: (الأرض، الماء، النار، الهواء) عند باشلار Bachelard بوصــفها عناصــر ثقافــية بارزة في نص الدراسة. كما أن عملية السرد في رحــلات الســندباد تــتحول إلــى عملــية تعــاقد (ضمني أو علني) بين راوٍ ومستمع[1]. ويقيم نص الرحلة أي (حكايات السندباد) تفاعلاً نصياً مع نصوص الــرحلة فــي الثقافة العربية المعاصرة مثل (الساق على الساق) لأحمد فارس الشــدياق و(حديــث عيســى بن هشام)[2] الأمر الذي يبين اتجاه كيليطو نحو النص الثقافي.

وقــد اتخــذ عبدالملك مرتاض من حكاية حمّال بغداد منطلقاً أساسياً؛ لمســاءلة عــدد من أطروحات المستشرقين ومن لفّ لفهم حول السرد العربي القديم، ولعلّ أبرزها ما ذهب إليه رينان Renan من نفي عروبة الليالي[3]. وقد فــنّد عبدالملك مرتاض هذه المقولة مُؤكّداً أنّ ألف ليلة وليلة "ثمرة من ثمرات الحضارة العربية الإسلامية"[4]. وصدّر مرتاض مقدمته ببيان منهج الدراسة إذ إنّ "كــل عمل سردي، يجب أن يُدرس على الأقل من حيث السّرد، ومن حيث الحــدث، ومــن حيث الشخصيات، ومن حيث الحيز، ومن حيث الزمن، ومن حيــث خصــائص بــناء الخطــاب "أي محاولة تقصي التقنيات الألسنية التي اصــطنعها الســارد فــي نسج خطاب حكايته، وهو غير البناء الفني العام، ثم

---

(1) انظر: الأدب والغرابة ، ص ٩٦، ص١٠٣.

(2) انظر: المرجع نفسه، ص ١٠٧.

(3) انظر: عبدالملك مرتاض، ألف ليلة وليلة، دراسة سيميائية تفكيكية لحكاية حمّال بغداد، ط١، دار الشؤون الثقافية العامة بغداد، ١٩٨٩، ص ٩.

(4) المرجع نفسه، ص ٩.

أخيراً من حيث المعجم الفني الذي يطبع خطابه في السرد"[1]. وعلى الرغم من هذا البيان نجد أنّ دراسة عبدالملك مرتاض لم تستثمر السيميائيات الثقافية والإيديولوجية للسرد كما عند بارت وغريماس ولوتمان وسواهم فأصبحت الدراسة بذلك أسيرة نماذج سردية مغلقة عزلت نص الحكاية عن أنساقها الثقافية. كما أنّ الناقد أكّد أنّ دراسته سيميائية تفكيكية. ويبدو أنه لم يتمثل مفهوم التفكيك كما جاء في النظرية الغربية عند جاك دريدا J.Derrida وسواه. ولذا أصبح التفكيك عنده مرادفاً للدراسة المعجمية اللغوية من خلال عشرات الجداول التي تعاملت مع المفردات بصورة تبسيطية للغاية مثل فهرس الوصف، والإيقاع، والتشبيه، والتضاد، والمعاجم الفنية وغيرها[2].

وقد خصّ محمد مفتاح الكتابة الصوفية بما فيها كرامات الأولياء بعناية خاصة تبدّت في أطروحته التي قدّمها حول (التيار الصوفي والمجتمع في الأندلس والمغرب أثناء القرن الثامن الهجري)[3]. وقام في هذه الدراسة بتحليل الكتابة الصوفية من خلال أركانها وهي: الغرض والمعجم، والمقصدية، والنص الصوفي من خلال مفاهيم لسانية وسيميائية تتأطّر ضمن الاتجاه البنيوي. واستثمر الباحث كذلك السيميائيات السردية والخطابية. وشكّل كتاب (دينامية النص ، تنظير وإنجاز، ١٩٨٧) انفتاح النص عند الناقد ليكون بؤرة لتوظيف مناهج مستقاة من حقول معرفية متعدّدة مثل البيولوجيا، والفيزياء، وعلم النفس المعرفي، والذكاء الاصطناعي. ومثّل بناء النموذج المستقى من كرامات الصوفية محوراً أساسياً في قراءة محمد مفتاح. وأفاد الناقد من مربع غريماس السيميائي لبيان نظرية العوامل التي استند إليها. كما أنّه لم يُهمل السياقات التاريخية والثقافية التي وقف عندها في بيان تاريخ البطل وأفعاله،

---

(١) ألف ليلة وليلة، دراسة سيميائية تفكيكية، ص١٢.

(٢) المرجع نفسه،ص ص٣١٢-٣٥٣.

(٣) أطروحة دكتوراه قدّمها محمد مفتاح في منتصف ١٩٨١ بإشراف محمد أركون؛ انظر: محمد مفتاح، مسارات مشروعي المقترح والمفتوح، مجلة الآداب، السنة ٤٦، العدد ٣/٤ آذار ومارس، نيسان وإبريل، ١٩٩٨، ص٨٠.

وكذلك تاريخ رجالات الصوفية الذي يخالف التاريخ الرسمي بانزياحه عن الخطاب التاريخي[1].

٣- المقامات والتلقي البنيوي:

نجد حوار الأنواع الأدبية قائماً في حديث عبد الفتّاح كيليطو في كتابه (الأدب والغرابة، ١٩٨٢) عن (الحريري والكتابة الكلاسيكية)، وفي حديثه كذلك عن (الزمخشري والأدب)؛ إذ تنحصر خصائص المقامات النوعية عنده في خمسة نقاط هي: السند، والسفر في مملكة الإسلام، ووجود نمطين إنسانيين متناقضين أي (حكاية مبنية على ما يسميه أرسطو بالتعرّف)، وفن كتابي يشير إلى الأسلوب الرفيع؛ أي أن يكون مزيجاً من الشعر والنثر ومن الأنواع الأدبية ومن الجد والهزل، والسجع والمحسنات[2]. ولئن كانت هذه الخصائص حاضرة في مقامات بديع الزمان الهمذاني والحريري فإنها لا تتوافر، كما يرى كيليطو، في مقامات الزمخشري باستثناء السجع والمحسنات[3]. ويبدو من قراءة كيليطو لمقامات الحريري والزمخشري أنه إلى جانب التحليل الداخلي البنيوي للمقامات كان معنياً كذلك ببعض القضايا النقدية الكبرى. ولعلّ أبرزها قضية الأنواع الأدبية كما بيّناً[4].

وتناولت فدوى مالطي - دوجلاس في كتابها (بناء النص التراثي، ١٩٨٥) عدداً من الدراسات حول طائفة من مؤلفي السرد العربي القديم والتراجم من أمثال الجاحظ، والخطيب البغدادي، وبديع الزمان الهمذاني، والصفدي، وابن العماد الحنبلي وآخرين. وقد أفصحت الناقدة في مقدمة دراستها عن المنهج الذي اتبعته وهو البنيوية، وسوّغت لهذا الاختيار في

---

[1] انظر: محمد مفتاح، دينامية النص، ط١، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ١٩٨٧، ص ١٢٩- ١٥٦، (سيرورة النص الصوفي).

[2] الأدب والغرابة، ص ٨٠.

[3] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[4] انظر: هذا الفصل، ص ٤٧٢.

حديثها عن البنيوية والنص التراثي العربي[1]. وكانت **(المقامة المُضيرية)** لبديع الزمان الهمذاني محلاً للبحث عن أسرار **جانبيتها الأدبية بين الأنواع** الأدبية الأخرى. ولهذا نجد الناقدة تقيم رابطة بين **المقامة المُضيرية وسواها** من سائر مقامات البديع إلى جانب حرصها على **بيان التفاعل النصي القائم بين** المقامة المضيرية وبعض الأنواع السردية **مثل أدب التطفيل وخاصة الأدوار** المورفولوجية للبخيل / الضحية، والطفيلي / الضحية **أو ذلك النمط الخاص من** قلب التوقعات وهو الذي وصفه **بيرجسون Bergson بأعراض** اللص/ المسروق، وهي ظاهرة **يحدث فيها أن الشخصية تقع ضحية لذلك النوع** المحدد من الفعل الذي ترتكبه عادة[2]. **وهو ما حدث لأبي الفتح الإسكندري في** المقامة مع التاجر. وقد **اكتفت دوجلاس بالتحليل البنيوي لهذه المقامة ولم** تتجاوزه إلى المناهج السياقية **التي تدور حول النص الأدبي. وبرّرت رؤيتها** النقدية هاته بأنّ الناقد **يجب عليه أن يقوم بفرز النماذج في النص أولاً ثم** يتساءل بعد ذلك عن **المغزى الاجتماعي لهذه النماذج[3].**

وتفطّن حمّادي صمود **(١٩٨٨) في قراءته للمقامة المضيرية على أنّ** العملية النقدية لا يجب أن **تقتصر على الأنساق الشكلانية المغلقة؛ إذ إنّ هذه** الشكلانية يجب أن تتضافر مع **الظرف التاريخي الذي ولّد النص والدلالة التي** نتجت عنه[4]. بيد أنّ الناقد يعود ليؤكد عجز القراءات التاريخية والقراءات التي تتوسل بالأنساق الثقافية والتأويلية **عن سد الهوة القائمة بين المقامة وكل** النصوص التي لها بها صلة[5]. **وعلى الرغم من النقد الذي وجّهه حمّادي**

---

[1] بناء النص التراثي، دراسات في الأدب والتراجم، ط١، **الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٥،** ص١١-١٨.

[2] المرجع نفسه، ص١١٤.

[3] المرجع نفسه، ص ١٧.

[4] حمّادي صمود، الوجه والقفا في تلازم التراث والحداثة، ط١، **الدار التونسية للنشر، تونس، سبتمبر ١٩٨٨** ، ص٧.

[5] المرجع نفسه ، ص١٧.

صمود للقراءة الثقافية والاجتماعية إلا أنّه وقف عند فكرة الأنموذج، إذ جعل الإسكندري أنموذجاً بكل ما في المصطلح من أبعاد يتكئ عليه صاحب المقامات لطرح قضايا من سياقه التاريخي والاجتماعي، وبيان ما جدّ في بيئة القرن الرابع من تحوّل في القيم والمفاهيم[١]. ورأى صمود أنّ أنجع السبل لدراسة المقامة هو ما أسماه بعض منظري الأدب "خصائص الجملة الأدبية" فيه. ولذا فإنّه نظر إلى المقامة بوصفها قائمة على مبدأين رئيسين متدافعين في الظاهر وهما مبدأ التواتر أو العودة ويمثل في المقامات الوجه القار الثابت، ومبدأ الحركة والتحوّل. ويمثّل مختلف التنويعات على ذلك الوجه الثابت وهي متغيّرة من نص إلى نص[٢]. ويبيّن الناقد عدم التزام المقامات هذه البنى الملزمة وخروجها في بعض المقامات عن ظاهرة الثبات والاستقرار التي تناولها[٣].

٤- السير الشعبية والتلقي البنيوي:

اختار سعيد يقطين السيرة الشعبية لتقديم تصوّر أراده أن يكون متكاملاً لأجناس الكلام العربي بما فيها السّرد. وقد سوّغ هذا الاختيار في (الكلام والخبر: مقدمة للسرد العربي)، منطلقاً من خصوصية السيرة بالنسبة لغيرها من الأنواع السردية من حيث طولها، وضخامتها، وتشكّلها بعوالمها الواقعية والتخييلية، وتفاعلها النصي مع مختلف مكونات الواقع العربي وثقافته إلى جانب مختلف ما أنتج الإنسان العربي في تاريخه[٤]. وكان بحث الناقد لهذا النوع السردي المهمّش، الذي لم يحظ بعناية الثقافة العالمة، رغبة منه في تبيان التمثيلات السردية لمختلف مظاهر القصة أو المادة الحكائية كما تقدم إلينا من خلال نص له تمثيليته الحكائية على صعيد السرد العربي برمته. وما يميز هذا

---

[١] الوجه والقفا في تلازم التراث والحداثة، ص ٢٧.

[٢] المرجع نفسه، ص٢١.

[٣] المرجع نفسه، ص ٢٩.

[٤] الكلام والخبر، ص ٧،٩.

العمــل أنَّ الناقد تجاوز فكرة تعميم أنموذج على سائر مكونات الخطاب. وكان هــذا التعمــيم بارزاً في (تحليل الخطاب الروائي) عندما هيمن خطاب روائي واحد هو الزيني بركات لجمال الغيطاني على أربعة خطابات أخرى لم تستأثر باهــتمام الــناقد[1]. ووقف الناقد عند مفهوم (الحكائية) التي يقصد بها "مجموع الخصائص التي تلحق أي عمل حكائي بجنس محدد هو السرد، وهذه الحكائية، كمــا يــرى، هــي موضوع البحث "لسرديات القصة" أو "المادة الحكائية"[2]. وتضــافرت الــنظريات الســيموطيقية المشتغلة بالمحتوى مع نظريات السرد (الصــيغة) [3] لــيخرج الــناقد بتحلــيل الحكائية وتجسيدها من خلال مقولاتها الفرعية التالية[4]:

١- الوظيفية (الفعل – الحدث).

٢- العوامل (الفواعل).

٣- الزمان.

٤- الفضاء (المكان).

ولــم يكــتفِ الناقد بهذا التحليل إذ قام كذلك بالكشف عن وظائف تلك الحكائية ودلالتها بوضعها في السياق الثقافي والتاريخي الذي ظهرت فيه، وفي السياق النصي الذي تولَّدت عنه، وصارت جزءاً من بنيته عبر تحققاتها النصية المختلفة التي تتجاوز السياق الأول[5].

وســعى محمــد رجب النجّار إلى تحديد البنية المورفولوجية والدلالية للســير الشعبية بعد أن كان قد قاربها لغوياً ودلالياً، وبحث قضاياها الاجتماعية

---

(١) انظر: رأي عبدالله إبراهيم في المطابقة والاختلاف، الثقافة العربية والمرجعيات المستعارة: تداخل الأنساق والمفاهيم ورهانات العولمة. ط١، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ١٩٩١، ص ٧٧-٨٠.

(٢) الكلام والخبر، ص ٧.

(٣) المرجع نفسه، ص ١٦.

(٤) المرجع نفسه، ص ٢٠.

(٥) المرجع نفسه، ص ١٠.

والقومية[1]. ولذا يضع الناقد تصنيفاً دلالياً لبنية السير الشعبية يرى أنه تفرد باكتشافه وهو[2]:

١- مرحلة الميلاد المعجز.
٢- مرحلة التنشئة الاجتماعية الاغترابية (المرحلة الهامشية).
٣- مرحلة الاعتراف الاجتماعي.
٤- مرحلة الاعتراف القومي.
٥- مرحلة الاعتراف الديني.
٦- مرحلة الاعتراف الكوني أو الإنساني.
٧- موت البطل أو نهاية من صنع القدر.

وقد كان المنحى الموسوعي الذي صدر عنه محمد رجب النجّار في(التراث الشعبي) سبباً في تعدّد مداخل البحث المنهجية عنده؛ فهو يذكر أنه أفاد في مقاربة السير الشعبية مورفولوجياً ودلالياً من المناهج والنظريات الحديثة التي تعالج الفن الروائي عامة والقصص الشعبي خاصة، ابتداءً من البنائية الألسنية، والبنائية الدلالية، مروراً بنظريات بروب، وتوماشفسكي وتودوروف، وكذلك ليفي شتراوس في التحليل البنائي للأسطورة، والنظريات السيموطيقية التي تناولت العناصر المتصلة بمادة الحكي (القص) كما عند بريموند، وجينيت، وغريماس، والنقد البنيوي للحكاية عند رولان بارت[3].

ونظراً لصعوبة دراسة السير الشعبية كافة لضخامتها ووقوعها في عشرات الآلاف من الصفحات فإنّ الباحث اكتفى بجعل السيرة الهلالية مجالاً

---

(1) انظر:التراث القصصي في الأدب العربي (مقاربات سوسيو سردية)، ط١، منشورات ذات السلاسل، الكويت، ١٩٩٥، المجلد الأول، وقد سبق للباحث أن قارب السير الشعبية مقاربة سوسيو تاريخية من خلال رسالة الدكتوراه التي نالها من جامعة القاهرة في الأدب الشعبي بعنوان "البطل" في السير والملاحم الشعبية العربية، قضاياه، ملامحه الفنية، ١٩٧٦، المرجع نفسه، ص ٢٧٤.

(2) المرجع نفسه، ص ٢٩١ - ٢٩٢.

(3) انظر: المرجع نفسه، ص ٢٨٩-٢٩٠.

لتطبيق الإطار النظري الذي انطلقَ منه في هذه الدراسة على الرغم من تأكيده خطــر تعمــيم أنمــوذج واحد. ولعلّ الصعوبة في اتخاذ السيرة الهلالية مجالاً للبحــث يكمــن في تعدّد رواياتها بين المشافهة والتدوين، وهو الأمر الذي تنبّه علــيه أكــثر مــن باحث[1] وكان على الناقد أن يبدأ دراسته بالمقارنة بين هذه الروايات أولاً ثم تحليلها موروفولوجياً ودلالياً ثانياً.

- عبدالله إبراهيم والبنية السردية للموروث الحكائي العربي:

اخــتار عبدالله إبراهيم ثلاثة أنواع سردية هي الحكاية الخرافية (ألف ليلة ولــيلة)، والسيرة الشعبية، والمقامات، وبحث في تشكّلها في النثر القديم لكشف الأنظمة السردية لها. وقد بيّن الناقد في تقديمه لرؤيته المنهجية أنّه اعتمد على أنــواع مــن "الاستقراء الفني"، الذي يستند إلى الاستنطاق تارة والوصف تارة أخــرى من خلال اعتماد نوعين من الوصف والمعاينة: الأول تاريخي تعاقبي Diachronic غايــته كشــف تشــكّل الأنــواع القصصية الرئيسة كالخرافة والسيرة والمقامة. والثاني وصفي تزامني Synchronic انصب الاهتمام فيه علــى مكونــات البنية السردية للأنواع المذكورة[2]. وعدَّ الناقد السرد مظهراً تعبــيرياً، تكوّن في محضن الثقافة العربية الإسلامية، وتكيّف بفعل الموجهات الخارجــية التي صاغت أنظمته، ولهذا لم ينظر إلى السرد العربي بوصفه ركناً معرفياً محضاً من أركان الثقافة العربية، وإنّما نظر إليه بوصفه مظهراً إبداعياً تمثيلــياً، اســتجاب لمكونات تلك الثقافة. فتجلّت فيه على أنّها مكونات خطابية، انزاحت إليه بسبب هيمنة موجهاتها الخارجية وخاصة الشفاهية والإسناد[3].

---

[1] انظــر مثلاً: عبدالحميد حوّاس. أوراق في الثقافة الشعبية، "مدارس رواية السيرة الهلالية في مصر"، ص ١٧٥-١٩٦.

[2] انظر: عبدالله إبراهيم، السردية العربية، بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي، ط٢، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ٢٠٠٠، ص١٣.

[3] انظر: المرجع نفسه الصفحة نفسها.

وقد حصر الناقد الموجهات الخارجية للسرد العربي في النظرية الشفاهية، وتقييد المنطوق وفي الرؤية الدينية وهيمنة الأصول. ونحسب أنّ هذين المكونين كان لهما أثر كبير في تشكل الأنواع السردية في أصولها الأولى بيد أنّ هناك مكونات معرفية أخرى ساهمت في هذا التشكّل؛ وهي الأنساق الثقافية التي صدرت عنها المادة الحكائية لهذه الأنواع في علاقتها بالمجتمع العربي الإسلامي بما فيها الفرق بين ثقافة السلطة والثقافة الأخرى المسكوت عنها أو الثقافة الشعبية. وقد قاده منهج الاستقراء الفني إلى الاقتصار في دراسة المتون المختارة على نماذج سردية منتقاة مثل وقوفه عند بعض حكايات ألف ليلة وليلة، وهي "حكاية التاجر والعفريت"، "وحكاية السندباد"، و" حكاية حاسب كريم الدين"، و"حكاية أنس الوجود مع محبوبته الورد في الأكمام"[١] مستعيناً بنظريات السرد وبالمنهج المورفولوجي الشكلي في تحليل هذه الحكايات.

وتبقى هذه الدراسة من الدراسات العربية الرائدة التي أسّست الركائز الأولى لتطبيق نظريات السرد الحديثة على النثر العربي القديم، ولهذا كان الناقد معنياً بتأسيس مصطلح "السردية العربية"، والدفاع عنه[٢].

وإذا كان عبدالله إبراهيم قد سوّغ اختياره لمصطلح السردية العربية فإنّ محسن جاسم الموسوي يوظّف مصطلحاً آخر هو" سرديات العصر العربي الإسلامي الوسيط". ونجد أنّ هذا المصطلح يتناقض تناقضاً كبيراً مع ما يريد الناقد تأكيده؛ أي ضرورة قراءة الموروث السردي في أنساقه اللسانية والثقافية والاجتماعية بعيداً عن آليات القراءة الغربية السردية[٣]. ونتساءل إذا كان هذا هو مفهوم الناقد للسرد، فكيف نختار مُحدّداً ينتمي إلى ثقافة أخرى مغايرة

---

[١] انظر: السردية العربية، ص١١٤-١٣٧.

[٢] انظر: المرجع نفسه، ص٨.

[٣] سرديات العصر العربي الإسلامي الوسيط. ط١، المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٩٧، ص٩.

العصور الوسيطة الأوروبية، لبيان التحوّلات الزمنية الناشئة في الأنواع السردية؟!

د- الموروث السردي والتلقي التأويلي:

وظَّف عدد من النقاد العرب المحدثين نظريات التلقي والتأويل في قراءتهم لنصوص من السرد العربي القديم شملت القصة العجائبية، والمقامات، والسير الشعبية. وكان السعي للكشف عن شبكة " ألف ليلة وليلة" التأويلية الحافز الذي شجع عبد الفتاح كيليطو على تجاوز سلطة الليالي لاقتحام نصوصها ومساءلتها نقدياً: فمن القادر على تحرير هذه الحكايات من سجل الشفاهي إلى سجل الكتابي؟ وماذا يمكن القول عن مفهوم الراوي ومفهوم المؤلف؟ وبواسطة أي مفعول سحري يغدو الكتاب عنصراً من عناصر الموت، هذا في الوقت الذي يقدم فيه نفسه بوصفه مساعداً وبلسماً مخصصاً لتقوية الحياة وتحسينها؟!(١).

وقد استثمر عبدالفتاح كيليطو في هذه القراءة طبعات الليالي المختلفة مثل طبعة القاهرة ١٣١١هـ، وطبعة هابخت - فلايشر، وبريسلو (١٨٢٤-١٨٤٣م) وغيرها لإعادة إنتاج نص الليالي وفق قراءة تحاول بيان المسكوت عنه الذي أغفلته الطبعات الشعبية المتداولة بين الناس. أمّا في (حكاية الصياد والعفريت) الواردة ضمن كتاب (الحكاية التأويل) فقد وقف عبدالفتاح كيليطو عند بعض العناصر التأويلية، وهي سبعة عناصر: الشبكة، والقمقم، والدخان، والعقل، والحل، والعقد، والعهد، واللغز(٢). وحاول الناقد أن يبيّن علاقة هذا النص بالحكاية الإطارية (شهريار وشهرزاد) من خلال تحويل

---

(١) العين والإبرة: دراسة في ألف ليلة وليلة، ترجمة مصطفى النحّال، مراجعة محمد برادة، نشر الفنك، الدار البيضاء، ١٩٩٦، ص١٠-١١.

(٢) المرجع نفسه، ص٢٥-٢٦.

العلاقة المبنية على العنف والقهر إلى علاقة مبنية على الرقة والوداعة بفضل العقـل والإقـناع[١]. ويحضـر التفاعل النصي في قراءة سعيد الغانمي لحكاية (حاسـب كريم الدين)؛ إذ بيّن علاقة هذه الحكاية بالأساطير العراقية والعربية واليهودية القديمة. وأورد الغانمي مخططا سردياً تضمن العلاقة بين الرواة أولا والمـروي لهـم ثانـياً وفيما بين الرواة والمروي لهم معا ثالثاً[٢]. ويعقد الناقد مشـابهة تأويلـية بيـن شهريار وحاسب كريم الدين من جهة وشهرزاد وملكة الحيات من جهة أخرى[٣]. وهذه المشابهة تدلنا على أن قراءة الغانمي لم تنظر إلى حكاية حاسب كريم الدين بعزلها عن النص المولّد الذي أوجدها أي الحكاية الإطارية.

وكانـت (المقامة الكوفية)، وهي المقامة الخامسة من مقامات الحريري، مجـالاً لقـراءة تأويلية قام بها عبد الفتاح كيليطو في كتابه (الغائب، دراسة في مقامـة للحريـري، ١٩٨٧). والتأويل عند كيليطو تأويل ثقافي لا يقتصر على جانـب الدلالة اللغوية فقط فنحن نجد في هذا التأويل "المجازات والاستعارات والتشـبيهات البلاغية كما في حديثه عن تشبيه الحجة بالشمس، عند عبدالقاهر الجرجانـي، في إشارة منه لزمن المقامة السردي الذي يبدأ بذكر الليل وينتهي بذكـر الـنهار"[٤]. والحديث عن الليل يقود الناقد لحديث السمار عندما تحضر ألف ليلة وليلة؛ أي الحكاية العجيبة جنباً إلى جنب مع الخرافة، والجامع بينهما أنهما لا ترويان إلا في الليل[٥]. ونظراً لكون المقامة الكوفية تندرج ضمن أدب المأدبة فإنّ عبدالفتاح كيليطو يستحضر القصص القرآني (قصة إبراهيم الخليل

---

[١] العين والإبرة، ص٣٢.

[٢] الكنز والتأويل، قراءة في الحكاية العربية، ط٨، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ١٩٩٤، ص٤٤-٤٥.

[٣] المرجع نفسه، ص٤٨.

[٤] الغائب: دراسة في مقامة للحريري، ط١، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ١٩٨٧م، ص٧.

[٥] المرجع نفسه، ص١٧.

مـــع الملائكة) لبيان التفاعل النصي القائم بين المقامة وهذه القصة القرآنية[1]. والـــتفاعل النصــــي أيضـــاً يجعل عبدالفتاح كيليطو يبين علاقة النص السابق (مقامـــات الهمذانـــي) بالـــنص اللاحـــق (مقامات الحريري) على أنها علاقة متناقضـــة فهـــي "علاقـــة إذعان للمقال، وهي في الوقت نفسه علاقة عصيان وإنكار وتحقيق لرغبة مستترة جلية"[2].

وعدّ عبدالله الغذّامي المقامة (البشرية)، وهي المقامة الحادية والخمسون مـــن مقامات بديع الزمان الهمذاني، مقامة تنطوي على أسئلة مهمة للباحث في نظـــرية الإبـــداع والـــتداخل النصوصي، وتكشف عن وجوه مثيرة من وجوه المشـــاكلة والاختلاف[3]. ونستطيع أن ندرج تأويل الغذّامي لهذه المقامة ضمن مـــرحلة الـــنقد النصوصي قبل انتقاله إلى مرحلة النقد الثقافي. ولهذا فإنّه يؤكد من خلال تأويله، دلالات النص الجمالية مثل حديثه عن الشفاهية والكتابية لفن المقامـــة[4]. كما بيّن دلالات بعض الأفعال الواردة في المقامة مثل دلالة الفعل الناقص، والفعل الغائب[5]. وأشار الغذّامي كذلك إلى التفاعل النصي من خلال توالد النصوص بين قصيدة البحتري عن الأسد وقصيدة بشر بن عوانة العبدي فـــي هـــذه المقامـــة[6]. ويشـــكّل حديث الغذّامي عن البطولة المضمرة للمرأة النصوصـــية أو المرأة الجميلة، زوجة بشر، إرهاصاً أول لمشروع نقدي تبناه الـــناقد لاحقـــاً، وأعنـــي به حديثه عن المرأة واللغة في كتابيه (المرأة واللغة) و (المرأة واللغة: ثقافة الوهم) [7].

---

[1] انظر: الغائب، دراسة في مقامة للحريري، ص٣٨-٤٠.

[2] المرجع نفسه، ص٤٦-٤٧.

[3] القمر الأسود أو النص القاتل، مجلة فصول، المجلد ١٣، العدد ٣، خريف ١٩٩٤، ص٤٠.

[4] المرجع نفسه، ص٤٢.

[5] المرجع نفسه، ص٤٣، ٤٥.

[6] المرجع نفسه، ص٥٠-٥٢.

[7] انظـــر: المرأة واللغة، ط١، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ١٩٩٦، المرأة واللغة، ثقافة الوهم: مقاربات حول المرأة والجسد واللغة، ط١، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ١٩٩٨.

وتمـــثّل رشـــيد الإدريســـي فـــي قـــراءته لمقامـــات الحريري منهجية أمـــبرطوإيكو (ECO) التأويلـــية الذي ذهب إلى بيان الدور الفعال للمؤول في عملـــية قـــراءته النصوص ذات الصبغة الجمالية كما في كتابه (الأثر المفتوح) وكذلـــك فـــي حديـــثه عـــن (حدود التأويل) في كتابه (التأويل بين السيميائيات والتفكيكية) إذ جعل التأويل يندرج في نمطين هما التأويل المتناهي الذي تحدده الفرضـــيات الخاصة المنطلقة من معطيات النص. والتأويل (اللامتناهي) الذي يجعـــل الـــنص نسيجاً من المرجعيات المتداخلة فيما بينها تشمل السياقات التي يتيحها الكون الإنساني بوصفه كلاً متصلاً لا تحتويه الفواصل والحدود[١]. وقد تبـــنّى رشـــيد الإدريســـي مفهوم التأويل اللامتناهي للمقامات إذ أول المقامتين (العمانـــية) و (البصرية) بجعلهما جواباً عن سؤال الموقف من الحياة، وأن هذا الموقـــف يمكـــن تلخيصه في أن الحياة لعب[٢]. ويخلص الناقد إلى القول بأنّ "للتأويل حدوداً إن خرج عليها عُدَّ تأويلاً غير قائم على أسس قوية" [٣].

ومـــن الدراســـات النقدية التي قرأت السيرة الشعبية قراءة تأويلية قراءة محمـــد منصـــور أبـــا حسين لسيرة الظاهر بيبرس في سعي منه لتحليل دوافع المتخـــيّل السردي سيميائياً لاكتشاف نص باطن لهذه السيرة[٤]. وقد مثّل الحلم الإرصادي عنصراً أساسياً من عناصر هذه القراءة التأويلية. وخلص الناقد إلى القـــول بـــأنّ القراءة الثانية لعلامات الحلم الإرصادي ومؤولاته ودور شخصية الغـــادر النمطـــية تناقض المعلومات التاريخية التي تصوّر بيبرس، وقد قضى علـــى النفوذ الإسماعيلي ... وبعد مضي زمن طويل على وفاة بيبرس وفداوية بنـــي إســـماعيل بقـــي هذا النص الأدبي حياً يوشك أن يسلب بيبرس بطولاته

---

(١) امبرطوإيكو، الأثر المفتوح، ترجمة عبد الرحمن بوعلي، ط٢، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، ٢٠٠١

(٢) سيمياء التأويل، قراءة مقامات الحريري، دراسات مغاربية، العدد ٦/٥، ١٩٩٧، ص٣٥ .

(٣) المرجع نفسه، ص٣٦.

(٤) مقاربة سيميائية لمحفزات السرد والنص الباطن في سيرة الظاهر بيبرس، مجلة فصول، العدد ٦٠، صيف – خريف – ٢٠٠٢م، ص٢٩٨.

التاريخية"[1] والتفات الناقد إلى التاريخ المتخيّل المسكوت عنه في السيرة الشعبية يُعد التفاتاً ذكياً بيد أنّ اقتصاره على الحلم الإرصادي فقط، كما أسماه يغفل علامات سيميائية ثقافية مهمة شكّلت نص السيرة مثل الزمان والمكان والشخوص كما أن اعتماده المثلث التأويلي (مثلث بيرس) C.S.Peirce لبيان العلاقة وحاصلها ومؤولها جعل هذه الدراسة لا تتجاوز مستوى التطبيق الآلي لهذا المثلث التأويلي.

هـ- الموروث السردي والنقد الثقافي:

يُعد مصطلح النقد الثقافي Cultural Criticism واحداً من المصطلحات النقدية المنفتحة على حقول معرفية متعددة. ولعلّ هذا الانفتاح كان سبباً من الأسباب التي أدت إلى تلك الصعوبة الكبيرة التي يواجهها الناقد إزاء هذا المصطلح ومحاولة تحديده وتأطيره. وقد تجاهلت معاجم المصطلحات والنظرية النقدية الغربية هذا المصطلح، وتحدثت فقط عن الدراسات الثقافية Cultural Studies كالذي نجده على سبيل المثال في معجم The Columbia Dictionary of Modern Literary and Cultural Criticism.[2]

ويُعد الناقد الأمريكي فنسنت ليتش V.B. Leitch من أبرز النقاد الغربيين الذين حدّدوا مصطلح النقد الثقافي في مرحلة ما بعد البنيوية. فالنقد الثقافي عنده يختلف عن مقاربات الأدب التقليدية. وهو لا يُعنى فقط بالأدب المعتمد (Canon) أي الأدب الراقي ونصوص الثقافة الرسمية والنصوص الجمالية، وإنّما يُعنى أيضاً بالأدب غير المعتمد والنصوص غير الجمالية. ويوظّف النقد الثقافي المقالة النقدية، والتحليل المؤسساتي إلى جانب مناهج

---

[1] مقارنة سيميائية لمحفزات السرد والنص الباطن في سيرة الظاهر بيبرس، ص٣١.

[2] انظر: Joseph Childres, Gary Hentzi, The Columbia Dictionary of Modern Literary and Cultural Criticism. Columbia University Press, 1995, PP64-65.

تأويل النصوص، ودراسة الخلفية التاريخية. ويمتاز النقد الثقافي في مرحلة ما بعد البنيوية عند ليتش بتوظيف بارت ودريدا وفوكو[1].

وقــد تبــنّى عبد الله الغذّامي (مصطلح النقد الثقافي) كما جاء في النظرية الــنقدية الغربية، وقدّم لكتابه (النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية) بتأطــير نظــري تحــدّث فيه عن ذاكرة المصطلح في النظرية والمنهج. وبين الفــروق بيــن الدراســات الثقافــية Cultural Studies، ونقد الثقافة، والنقد الثقافي[2].

وإذا كــان عبدالله الغذّامي تعرّض لمصطلح (النقد الثقافي) انطلاقاً من المرجعية النقدية الغربية فإنّنا نجد مصطلح (النقد المعرفي والمثاقفة) عند الناقد محمد مفتاح. ويُعد هذا المصطلح امتدادا للمرحلة المعرفية النسقية في مشروعه النقدي؛ أي المرحلة التي تبلورت في كتبه (مجهول البيان) و (التلقي والتأويل) و (التشــابه والاختلاف) و (المفاهيم معالم)[3]. ومصطلح النقد المعرفي الذي اقترحه محمد مفتاح مصطلح نقدي يسعى لوصف المثاقفة والدراسات المقارنة، اعــتماداً علــى بعض الإواليات التي اقترحها وهي القولبة، والتمثُّل، والتكيف، والتحصُّــن، والــتطرُّف، والمحَيطة[4]. وقد سعى الناقد لبيان هذه المفاهيم في مقارنــته بيّن مفهوم الخيال في الثقافة العبرية والهيلينية والعربية[5] . وقد دعا

---

(1) انظــر: V.B. Leitch, Cultural Criticism, Literary Theory, Post Structuralism, Columbia University Press, 1992. P3.

وعــن مصطلح النقد الثقافي انظر أيضاً:

ميجان الرويلي، سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، إضاءة لأكثر من سبعين تياراً ومصطلحاً نقدياً معاصراً، ط ٣، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ٢٠٠٢، ص٣٠٥-٣١٢.

(2) انظــر: عبدالله الغذّامي في النقد الثقافي: قراءة في الأنساق الثقافية العربية، ط١، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ٢٠٠٠.

(3) انظر: مشكاة المفاهيم، ط١، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ٢٠٠٠، تقديم المؤلف،ص٧.

(4) انظر: المرجع نفسه، ص٨.

(5) انظــر: المرجع نفسه، الصفحة نفسها، وعن مشروع محمد مفتاح النقدي، انظر أيضاً: معجب الزهراني، الــنقد الثقافي، نظرية جديدة أم إنجاز في سياق مشروع متجدد، في كتاب عبدالله الغذامي والممارسة النقدية-

مصـــطفى ناصف في (النقد العربي نحو نظرية ثانية)، **إلى دراسة النقد العربي** دراســـة قائمة على التأويل الثقافي مبيّناً **أهمية تخطي الانفصال الشديد بين النقد** العربي ومجمل الثقافة العربية الإسلامية "[1].

وتنــبَّه عبد الفتاح كيليطو على **علاقة الأنواع السردية بالتاريخ الثقافي،** وذلــك فــي كتابه (المقامات: السرد و**الأنساق الثقافية، ١٩٨٣)** [2]**، وقد اختار** الـــناقد نوعاً سردياً عرف نقلاً مدوّناً منذ **نشأته الأولى هو المقامة للكشف عن** الأنســـاق الثقافـــية التـــي صـــدر عنها. **والنسق الثقافي كما عرفه كيليطو هو** "مواضـــعة اجتماعية، دينية، أخلاقية، إستيقية ..." **تفرضها في لحظة معينة من** تطـــوره الوضعية الاجتماعية، التي **يقبلها ضمنياً المؤلف وجمهوره**"[3]. **وهناك** ســـمتان للنســـق الثقافـــي، وفقاً **لعبدالفتاح كيليطو، أولها انفتاحه على نصوص** أخـــرى ومعرفـــيات أخـــرى. **وثانيها عدم ثباته إذ يتحقق من نصوص تثبته،** ونصـــوص أخـــرى مشوشة **مثل السخرية والباروديا والانتهاك**[4]. **ولهذا نجده** يقـــيم حـــواراً نصـــياً **بين مقامات بديع الزمان الهمذاني والحريري، ومؤلفات** ســـردية أخـــرى هي (**مسائل الانتقاد) لابن شرف القيرواني، و(دعوة الأطباء)** لابـــن بُطلان، و(**مقامات ابن ناقيا). وكان الفصل الذي خصصه الناقد للحديث** عـــن المضـــحك بـــياناً **للأنساق الثقافية المنتهكة للثقافة الرسمية (العالمة)، فقد** تجاورت أشعار ابن الحجّاج (ت ٣٩١هـــ) **الهزلية، وحكاية أبي القاسم البغدادي**

-والثقافـــية، ط١، المؤسســـة العربـــية للدراســـات والنشـــر، **بيروت، وزارة الإعلام، البحرين، ٢٠٠٣،ص** ص١٣١-١٥٦.

[1] انظـــر: الـــنقد العربـــي نحـــو نظرية ثانية، **عالم المعرفة، ذو القعدة، ١٤٢٠هـ، مارس، آذار، ٢٠٠٠،** (٢٥٥)، ص ص٩-٢٢.

[2] انظر: المقامات، السرد والأنساق الثقافية، **ترجمة عبد الكبير الشرقاوي، ط١، دار توبقال، الدار البيضاء،** ١٩٩٣، وهذا الكتاب أطروحة دكتوراه نشرتها **دار سندباد الفرنسية، ١٩٨٣.**

[3] المرجع نفسه، ص٨.

[4] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

جنباً إلى جنب مع بعض مقامات بديع الزمان الهمذاني للسخرية من أنساق السلطتين السياسية والدينية[1].

وإذا كانت المقامة عند عبدالفتاح كيليطو قد بحثت بوصفها نصاً ثقافياً فإننا لا نجد مثل هذه الرؤية المنفتحة عند عبدالله الغذّامي في حديثه عن المقامة؛ إذ جعل الخطاب النثري تابعاً لمركزية الشعر في الثقافة العربيّة الإسلامية، وهما يسهمان في تثبيت العيوب النسقية للشخصية العربية المتشعرنة[2]. ولم تسهم الكتابة العربية، حسب عبدالله الغذّامي، منذ عبد الحميد الكاتب وابن المقفع وابن العميد والصاحب بن عبّاد وأبي اسحاق الصابئ وسواهم في تأسيس خطاب نثري حر/ عقلاني أو كتابة جديدة مختلفة[3].

ويقول عبدالله الغذّامي عن المقامة: وتأتي القمة النسقية مع (المقامة) وهي أبرز وأخطر ما قدمته الثقافة العربية علامة صارخة على فعل النسق، حيث تتجاور العيوب النسقية وتتكثف في نص واحد. فالبلاغة اللفظية المتنازلة عن أية قيمة منطقية، وغير المعنية بسؤال العقل والفكر مع حبكة الكذب المتعمد من أجل التسول الذي أصبح مهنة أدبية تكتسب قبولاً ثقافياً، وتحولت إلى مادة أساسية في التربية الذوقية والثقافية. وتتضافر الحبكات الثلاث، الكذب والبلاغة والشحاذة لتكون قيمة في الخطاب الثقافي، حتى ليسمّى مبتكر هذا الفن ببديع الزمان، وكأنّ ذلك عندهم هو قمة القمم الإبداعية"[4].

وقد نظر عبدالله الغذّامي إلى مفهوم النسق الثقافي بوصفه مفهوماً ثابتاً " فالنسق يتحدّد عبر وظيفته، وليس عبر وجوده المجرد. والوظيفة النسقية لا

---

[1] المقامات، السرد والأنساق الثقافية، ص٢٥-٤٢.

[2] النقد الثقافي، ص١٠٦-١١٠.

[3] المرجع نفسه، الصفحات نفسها.

[4] المرجع نفسه، ص١١٠، وقارن هذا القول بحديث الغذّامي عن بديع الزمان وكتابته إذ يقول: " إن الكتابة عن شيء ينتسب إلى بديع الزمان الهمذاني هي كتابه عن الابتكار وعن الاختلاف. فهذا رجل ابتكر فناً جديداً -على غير سابق مثال، وأبدع في هذا المبتكر، ومنه صارت المقامات جنساً أدبياً ذا شخصية متميزة"؛ القمر الأسود أو النص القاتل، مجلة فصول، مجلد ١٣، عدد ٣، خريف، ١٩٩٤، ص٤١.

تحدث إلا في وضع محدّد ومقيّد"[1]. ولهذا فإنّ الثقافة الرسمية تمرر أنساقها الثابتة من خلال حيل عدة أبرزها النصوص الجمالية التي تحظى بمقروئية عريضة[2]. ومنظور عبدالله الغذّامي هذا يقيد المقامة في أنماط ثابتة جامدة تجعلها تابعة لثقافة السلطة بصورة يصبح فيها بديع الزمان الهمذاني والحريري نسخا مكرورة عن الشعراء القدامى المدّاحين. وأحسب أن هذا المنظور المغلق أغفل الأنساق المخاتلة للمقامة التي التقطها عبد الفتاح كيليطو بذكاء. وهمّش هذا المنظور كذلك الخطاب السردي بتنويعاته المختلفة ليكون مداراً تابعاً للشعر في حين أنه كما بيّنا في الفصل الثاني من الباب الأول خطاب متفاعل ومنفتح نصياً على المجتمع العربي بتكويناته المعرفية والثقافية كافة[3].

* * * *

كان المستشرقون أول من تنبه على أهمية الاحتفاء بالموروث السردي ولا سيّما القصة العجائبية والسيرة الشعبية. وقد مثّلت المقامات الحريرية والبديعية جانباً من تلقي كتاب النثر العربي للموروث السردي في القرن التاسع عشر بيد أنهم حصروا تلقيهم في الجانب اللغوي فقط من خلال احتذاء الأساليب الرفيعة. ويفسر لنا هذا الاحتذاء التلقي المتعالي الذي قوبلت به أنواع القص الأخرى؛ أي القصة العجائبية والسير الشعبية. واستمرت هذه النظرة المتعالية عند النقاد الإحيائيين الذين مثّلنا لهم بمحمد روحي الخالدي، وقسطاكي الحمصي، والبستاني، وإبراهيم اليازجي، ومحمد الخضر حسين.

وقد طرأ تحوّل على النظرة للموروث السردي في النقد الحديث تمثّل في التفات النقاد العرب إليه ومنهم زكي مبارك، ومحمود تيمور، وتوفيق الحكيم وشوقي ضيف. كما استفادت طائفة كبيرة من النقاد المحدثين من النقد الجديد ومن منجزات النظرية النقدية في قراءة هذا الموروث.

---

[1] النقد الثقافي، ص٧٧.

[2] المرجع نفسه، ص٧٧-٧٨، وانظر أيضاً مفهوم النسق الثقافي، ص٧٦-٧٧.

[3] انظر: الفصل الثاني من الباب الأول.

الخاتمة

شكّل السؤال عن تلقي الأنواع السّردية الكبرى في الموروث السّردي العربي (القصة العجائبية والمقامات والسير الشعبية)، في تحولاتها النوعيّة وفي علاقتها بالأنساق الثقافيّة والتأويل، الأساس الذي قامت عليه هذه الدراسة. وقد تبيّن لنا أنّ تحولات كبرى طرأت على هذه الأنواع السردية سواء من جانب المبدع أو من جانب المتلقي، الأمر الذي يؤكدّ أهمية تناولها بربطها بالأنساق الثقافية كي لا تكون رؤيتنا لها قاصرة.

ومن أهم النتائج التي توصّلت إليها الدراسة:

- انفتاح الأنواع السّردية التي شكّلت إطار البحث على أنواعٍ سردية متنوعة وحمولات معرفية تنتمي إلى أنساق ثقافية متباينة: ولعلّ هذا ما يسوّغ لنا تسميتها بالأنواع السّردية الكبرى التي تشكّل محوراً أكبر ينتظم في نسقه محاور متفرّعة من الأجناس والأنواع الأدبية الأخرى.
- التباين في تلقي الموروث السّردي بين الثقافتين (العالمة) و (الشعبية): فقد انتبهت السلطة السياسية والدينية منذ وقت مبكر على وظيفة القاص. ولذلك أرادت أن تنضوي هذه الوظيفة في سياقها وليس خارجاً عنها. وقد رسّخت هذه السلطة المعيارية الفارق الكبير بين أدب العامة وأدب الخاصة. ولم يخرج تلقي الخاصة للمرويات العجائبية عن وظيفة القص الإمتاعية في حالة الخلفاء والأمراء وعن الرغبة في احتوائها عند السلطة الدينية. وكان موقف بعض الفقهاء متشدداً حيال المقامات والسير الشعبية وحيال أداءات القص التمثيلية مثل الحكاية وخيال الظل. وفي حين نجد المرويات السّردية وخاصة العجائبية والسير الشعبية قد عرفت إقبالاً كبيراً من المتلقي العام. ولم يخرج دور هذا المتلقي عن التوحد العاطفي (التماهي)، أو التحوّل في بعض الأحيان إلى ممثل مشارك في الأحداث.
- لجوء الثقافة الشعبية (غير العالمة) إلى أشكال وأنماط مراوغة من القص: فقد استعارت ألف ليلة وليلة منذ نشأتها قناع السلطة مُمثّلاً في الحكاية الإطارية الملوكية (شهريار وشهرزاد). وتمكنت بوساطة تمثيلاتها الرمزية ومنظومتها البيانية من التحايل على ثقافة النخبة لاكتساب شرعيتها. وساعدها على ذلك تدويلاتها النصية وإضافاتها المدمجة التي تتالت عليها عند تحولها من الدوائر الكتابية وإعادة إنتاجها في الدوائر الشفاهية لتتفاعل نصياً مع النص الشعبي من سير، وحكايات، وقصص، ونوادر. وعلى الرغم من نشوء المقامة بوصفها نوعاً سردياً جديداً في محضن

الأدب الرسمي وسط احتفاء الثقافة النقدية العالمة إلا أنها تمكنت أيضاً من خلق منظومتها الرمزية المخاتلة، كما لجأت إلى توظيف بلاغة المفارقة في موضع يتداخل بين المقدّس والمدنّس. وتُعد تمثيلات التاريخ الشعبية من أظهر الأنساق الثقافية التي كوّنت تاريخ الجماعة (المسكوت عنه) الذي يفترق عن تاريخ السلطة الرسمي. ويشمل تاريخ الجماعة أيضاً صورة الآخر وخاصة في القصة العجائبية (ألف ليلة وليلة)، والسير الشعبيّة التي تقوم على بنية الصراع والتقاطب بين العرب والأجناس الأخرى. كما تشكّل تمثيلات الأسود في الثقافة العربية جانباً من هذه الصورة.

- عرفت الأنواع السردية الكبرى أداءات تمثيلية مصاحبة لها: فقد كانت هناك بعض متشابهات للمقامة مثّلت امتداداً لها مثل: خيال الظل، ومسرح الفصول المضحكة (كركوزان وعيواظان)، وفن الأدباتية. وانفردت بعض السير الشعبية بخصوصية التماهي بين الراوي ومرويه أو الإنشاد المقدس، كما هي الحال في السيرة الهلالية. ووُجِدَتْ في السّرد العربي القديم أنواع أخرى من المؤدين ارتبطوا بالسّرد القصصي مثل: المخنثين والصفاعنة والسمّاجة والمحبظين. وكان للمرأة حضورها بوصفها ساردة مثل: المضحكة والقوّالة. وقد وظّف القاص أسلوب محاكاة الشخوص من خلال تعاضد الصوت، واللون، والحركة، و الزينة، واللباس (التنكّر).
- اختلفت المقامات عن ألف ليلة وليلة والسير الشعبيّة في أنها دوِّنت كتابةً ولم تُتناقل شفاهاً في أوساط التلقي عبر قرون عدة: ولعلّ انتماءها ظاهرياً إلى الأصل المستقف هو الذي جعلها تندرج ضمن فئة النص في الثقافة العربية الإسلامية في حين حاول عدد كبير من الباحثين المحدثين نسبة بعض السير الشعبيّة إلى مؤلف واحد بعينه غافلين عن طبيعة السير الشعبية المتحوّلة في انتقالها من الدوائر الشفاهية إلى الكتابية وفي تكسرها وتفككها.
- غيّب الموروث النقدي والبلاغي العربي القص العجائبي والسيرة الشعبيّة: بفعل تضافر عوامل عدة من أظهرها اهتمام النقاد والبلاغيين بالدراسات الإعجازية وبنقد الشعر ينضاف إلى ذلك النزعة العقلانية (الخيال المتعقّل) الذي وجدناه عند المعتزلة والفلاسفة المسلمين من شرّاح أرسطو. وعلى الرغم من هذه الإقصاءات إلا أنّ كلاً من القص العجائبي والسيرة الشعبية كان حضورهما بارزاً عند متلقي (السرد / القص) الشفاهي والكتابي. واستمرّ تحولهما وتشكّلهما عبر قرون عدة. وقد مثّلت (كليلة ودمنة) لابن المقفع الأنموذج السردي المفضّل عند طائفة كبيرة من النقاد العرب القدامى الذين حصروها في الحكاية الوعظية والأليجورية ذات

المغــزى. وفـــي حين أنّ المقامات ازدهرت بوصفها نوعاً سردياً متميزاً نشأ في المحضن الثقافي العربي الإسلامي إلا أنّ الجهود النقدية القديمة ظلت قاصرة عن الالـــتفات إلى نواحيها السردية. كما أنّ بعض النقاد القدامى حصروها في نماذج محدودة للغاية. ونظروا إليها من منظور أخلاقي بحت (صدق / كذب) كما فعلوا مـــع كلـــيلة ودمنة. ونحسب أنّ هيمنة الاتجاه اللغوي عند النقاد القدامى أدت إلى اخـــتزال الشـــعر العربـــي القديم في البعد اللغوي فقط الذي تحدّده معايير اللغة الفصـــحى في عصور الاحتجاج اللغوي. بيد أنّ الأمر فيما يتصل بالسرد العربي القديـــم لـــم يقتصر فقط على هذا الجانب فقد غيّب النقد قسماً كبيراً من الموروث السّـــردي المكـــتوب باللغة الفصحى. ونرجع هذا التغييب إلى موقف النقد القديم المتعالـــي مـــن القص والقصاص كما بيّنا في حديثنا عن التلقي المتعالي وبلاغة العامة والخاصة.

- تعـــدّدت أنماط تلقي الأنواع السّردية الكبرى عند النقاد العرب القدامى: فجاءت في مجاور ثلاثة هي: التلقي التأصيلي، والتلقي التفاضلي، والتلقي المتعالي. ففي التلقـــي التأصـــيلي أوجد بعض النقاد العرب القدامى تقسيمات سردية جديدة، ولم يحـــافظ بعضـــهم الآخر على الحدود الفاصلة المائزة بين جنسي الشعر والنثر أو الكـــلام المنثور والمنظوم. وقد وقعنا على إشارات نقدية قليلة تبيّن علاقة الأنواع الســـردية (القصصـــية)، بالمفاضـــلات التي جرت بين المنظوم والمنثور. وكان التلقـــي المتعالـــي الذي رسّخ مركزية البلاغة الرسمية (الأدب الرسمي / الأدب السلطاني)، سبباً في إدراج الأنواع السّردية الكبرى (القصة العجائبية، المقامات، السيرة الشعبية العربيّة)، ضمن دائرة " اللانص" في الثقافة العربية الإسلامية.
- وقد مثّلت مقامات الحريري نصاً ثقافياً شمل فنون القول العربي وجاذبية كبرى لمتلقيها من شرّاح المقامات وسواهم. وتشكّلت حول المقامات الحريرية حركة نقديـــة تذكرنا بالحركات النقدية التي دارت حول بعض الشعراء مثل ابي نواس، وأبـــي تمّام، وأبي الطيب المتنبي. وقد تبيّن لنا من الشروح الثلاثة للمقامات التي وقفـــنا عندها تنوّع مناحي هؤلاء الشراح بين نص نقدي مولّد كما وجدنا عند ابن الخشّـــاب، ومنحى لغوي في (شرح أبى البقاء العُكبري)، ومنحى موسوعي تمثّل في شرح الشّريشي (الشرح الكبير). وقد التفت هؤلاء الشّرّاح إلى بعض المناحي السردية (القصصية) في المقامات كما بيّنا.
- كشف لنا تلقي الموروث السّردي العربي القديم في القرن التاسع عشر ومطالع القـــرن العشـــرين عن رواج المرويات السيرية والعجائبية والإقبال عليها من جانب المتلقين.

ومثّلت "مقامات الحريري" و "مقامات بديع الزمان الهمذاني" جانباً من التلقي الإبداعي لطائفة من الأدباء المصريين والشوام في سعي منهم لترسيخ أنموذج أدبي أمثل لذائقة النخبة (الصفوة الثقافية)، في الوقت الذين تشكّل فيه موقف متعالٍ لهذه المرويات وجدناه عند محمد عبده، ويعقوب صروف، ومحمد حسين هيكل.

- اعتنى بعض النقاد الإحيائيين بالموروث السّردي مثل محمد روحي الخالدي وقسطاكي الحمصي وسواهما في حين أنّ هذا الموروث السّردي لم يلقَ اهتماماً كبيراً عند كُتاب (تواريخ الأدب) مثل محمد دياب وجورجي زيدان والرافعي وغيرهم.
- التفت بعض النقاد في مرحلة ما بعد النقد الإحيائي إلى بعض الأنواع السّردية التي بحثوها في إطار حديثهم عن النثر العربي القديم. ونشير هنا إلى جهود أحمد ضيف والعقّاد، وطه حسين، وزكي مبارك، ومحمود تيمور، وتوفيق الحكيم، وشوقي ضيف.
- طرأ تحوّل كبير على طبيعة النظرة إلى الأدب الشعبي عند النقاد العرب المحدثين منذ ثلاثينيات القرن الماضي مثل: فؤاد حسنين علي، وسهير القلماوي، وعبد الحميد يونس وغيرهم لعوامل عدة بينّاها. واتجهت بعض هذه الدراسات الشعبية إلى البحث عن أسئلة التأصيل لربط السّردية العربية الحديثة بالموروث السردي. واتجهت كذلك إلى الدراسات الثقافية.
- شهد الموروث السّردي منذ سبعينيات القرن الماضي تنبهاً من النقاد العرب على ضرورة الاستفادة من منجزات النظرية النقدية الغربية في تلقيهم التأصيلي لإيجاد نظرية أنواع أدبية خاصة بالسّرد العربي القديم، وفي تلقيهم البنيوي والتأويلي، وفي تلقيهم للنقد الثقافي. وتفاوتوا في استفادتهم من المرجعية النقدية الغربية بين التطبيق الآلي الصارم الذي تتحوّل الدراسات النقدية فيه إلى تمرينات شكلية بحتة، وبين التمثّل الإبداعي الذي ينظر إلى الأنواع السردية في علاقتها بالأنساق المعرفية والثقافية للمجتمع العربي الإسلامي.

وفي نهاية المطاف نحسب أنّ الحديث عن تلقي السّرد العربي القديم بحاجة إلى جهود نقدية متميزة تضيء دورباً لا تزال معتمة، وبتضافر هذه الجهود نستطيع الوصول إلى تاريخ السرد العربي القديم الذي أغفله الموروث النقدي والبلاغي.

مصادر البحث ومراجعه

قائمة المصادر والمراجع

أولاً: مصادر الأدب والنقد:

أ) المصادر المخطوطة:

*** السّير:**

١- مجهول، (١٢٩٤هـ/١٨٧٧-١٨٨٧م). **سيرة محمد خير وخيريكون وبدر جمال ولطف كمال.** جامعة ييل، مجموعة لاندبيرغ، رقم: ٤٤٩. مركز الوثائق والمخطوطات في الجامعة الأردنيّة، رقم ١٣ (صورة بالميكروفيلم). [عدد أوراق المخطوطة ٦٠ ورقة، ويشير تدوينها إلى أنها مكتوبة بلهجة شامية].

*** المقامات المخطوطة:**

١. الشيرازي، محمد تقي، (القرن الثاني عشر للهجرة). **مقامة طيف الخيال.** دار الكتب المصرية، ٢٠٤٣، (صورة بالميكروفيلم).

٢. الصفدي، جلال الدين الحسن بن عبدالله (؟). **المقامات الجلاليّة الصفديّة**، معهد المخطوطات، القاهرة، رقم ٢٢٨٩ أدب، (صورة بالميكروفيلم).

٣. القاضي الرشيد الغسّاني، أبو الحسن أحمد بن علي بن إبراهيم بن الزُبير، (ت٥٦٣هـ)، **المقامة الحُصيبية**، دار الكتب المصرية، رقم ١٣٤٦٩، (صورة بالميكروفيلم).

٤. القوّاس الحلبي، شمس الدين بن محمد، (كان موجوداً ٨٨٦ هـ). **مقامات القوّاس.** دار الكتب المصرية، رقم ٢٣٥٩، (صورة بالميكروفيلم).

٥. ابــن المُعظَّم، بدر الدين أبو المحامد أحمد بن المختار الرازي، (كــان موجــوداً سنة ٧٠٠هــ). **المقامات الاثنتا عشرة**. دار الكتب المصرية، رقم ٢٠٨٨، (صورة بالميكروفيلم).

* شروح المقامات:

١. ابــن الخشَّــاب، عــبدالله بن أحمد، (ت٥٦٧هــ). **حواشٍ تُعرف بالمنافســات فــي نقد المقامات المشهورة للحريري**. بروكلمان الملحق ٤٣٩/١. مركز الوثائق والمخطوطات، الجامعة الأردنية، رقم ٤١٩١ (صورة بالميكروفيلم). [يشير تاريخ النسخ تقديراً إلى القرن الثامن للهجرة، الرابع عشر للميلاد].

ب) المصادر المطبوعة:

أولاً: نصوص الدراسة:

أ- القصة العجائبية:

١. **ألف ليلة وليلة**. طبعة أصلية غير مهذَّبة منقولة عن طبعة بولاق ١٢٥٢هـــ. ٢ج، (تحقــيق ومقابلة وتصحيح: الشيخ محمد قطة العدوي)، دار صادر، بيروت، د.ت.

٢. **غــزوة وادي السيســبان ومــا جرى فيها للإمام علي بن أبي طالب**، مجموع لطيف به خمس قصص، د.ط، دار إحياء العلوم، تونس، د.ت.

٣. **كــتاب ألف ليلة وليلة من أصوله العربية الأولى**، ط١، (تحقيق: محسن مهدي)، ليدن، بريل، ١٩٨٤م.

٤. **كتاب مائة ليلة وليلة**. ط١، (تحقيق ودراسة: محمود طرشونة)، الدار العربية للكتاب، ليبيا، تونس، ١٩٧٩م.

٥. **كتاب الحكايات العجيبة والأخبار الغريبة**، ط١، (تحقيق: هنس وير)، دار الكتاب العربي، بيروت، د.ت. (النشريات الإسلامية).

ب- **المقامات وشروحها:**

١. **بديع الزمان الهمذاني**، أبو الفضل أحمد بن الحسين، (ت٣٩٨هـ)، **مقامات أبي الفضل بديع الزمان الهمذاني**، ط٥، (تحقيق: الشيخ محمد عبده)، المطبعة الكاثوليكية، بيروت، ١٩٦٥.

٢. ــــــــــــ، **مقامات بديع الزمان الهمذاني**، ط١، (تحقيق: محمد محي الدين عبدالحميد)، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٧٩.

٣. **ابن الجوزي**، أبو الفرج عبدالرحمن بن علي القرشي البغدادي، (ت٥٩٧هـ)، **مقامات ابن الجوزي**، ط١، (تحقيق: محمد نغش)، دار فوزي للطباعة، القاهرة، ١٤٠٠هـ/١٩٨٠م.

٤. الحريري، أبو محمد القاسم بن علي البصري، (ت ٥١٦هـ)، **المقامات الأدبية** وتشمل الاعتراض على الحريري في مقاماته لابن الخشّاب والانتصار للحريري لابن بري، ط٣، شركة ومكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، القاهرة، ١٣٦٩هـ/ ١٩٥٠م.

٥. ــــــــــــ، **كتاب المقامات مع شرح مختار للبارون سلوستردي ساسي**. ط١، (تحقيق: البارون سلوستردي ساسي)، دار الطباعة الملكية، باريز، ١٨٣٣م.

٦. الحضرمي، أبو بكر بن محسن باعبود، (كان حياً ١١٣١هـ)، **المقامات السنظرية**، ط١، (تحقيق: عبدالله محمد الحبشي)، المجمع الثقافي، أبو ظبي، ١٩٩٩م.

٧. الحنفي، أحمد بن أبي بكر بن أحمد الرازي، (؟)، **مقامات الحنفي وابن ناقيا**، د.ط، طبعة مصطفى أحمد كامل سلطان بايزيده، أسطنبول، د.ت.
٨. الزمخشري، أبو القاسم جار الله محمود بن عمر، (ت ٥٣٨هـ)، **مقامات الزمخشري**، ط٢ [طبعة جديدة مشروحة ومنقحة ومقابلة على عدة نسخ ومخطوطات]، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٤٠٥هـ/١٩٨٧.
٩. السرقسطي، أبو عثمان سعيد بن محمد المعافري، (ت٤٠٠هـ)، **المقامات اللزومية**، ط١، (تحقيق: بدر أحمد ضيف، تقديم مصطفى هدارة)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٢م.
١٠. السيوطي، جلال الدين أبو الفضل عبدالرحمن بن أبي بكر الخضيري، (ت٩١١هـ)، **شرح مقامات جلال الدين السيوطي**، ط١، ٢ج، (تحقيق: سمير محمود الدروبي)، مؤسسة الرسالة، بيروت، ١٤٠٩هـ/١٩٨٩م.
١١. الشاب الظريف، شمس الدين محمد بن عفيف الدين سليمان التلمساني، (ت٦٨٨هـ)، **مقامات العشاق**، ط١، (تحقيق: التهامي الشريقي)، جامعة وهران، وهران، ١٩٨٤.
١٢. الشَريشي، أبو العبَّاس أحمد بن عبدالمؤمن القيسي، (ت٦١٩ هـ)، **شرح مقامات الحريري**، ط١، (تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم)، المكتبة العصرية، بيروت، ١٤١٨هـ/ ١٩٩٨م.
١٣. الصفدي، صلاح الدين خليل بن أيبك، (ت٧٦٤ هـ)، **مقامة في حرب المدن بين المسلمين والفرنجة**، (تحقيق: سمير

محمــود الدروبــي)، مجلــة البلقاء للبحوث والدراسات، عمّان الأهلـية، المجلـد الثالث، العدد الأول، ذو القعدة، ١٤١٥هـ/ نيسان ١٩٩٥م، ص٧٧-١١٩.

١٤. ابــن الصــيقل الجزري، أبو الندى معد بن نصرالله بن رجب، (ت ٧٠١هـــ)، **المقامــات الزينــية**، ط١، (تحقــيق: عبّاس مصطفى الصالحي)، دار المسيرة، بيروت، ١٤٠٢هـ/ ١٩٨٠

١٥. العُكـبري، محــب الديــن أبــو الــبقاء عــبدالله بن الحسين، (ت ٦١١هـــ)، **شــرح ما في المقامات الحريرية من الألفاظ اللغويـــة**، ط١، (تحقيق: علي صائب)، جامعة بغداد، ١٩٧٤-١٩٧٥م.

١٦. ــــــــــــــــ، **كــتاب شــرح غريب المقامات الحريرية**، ط١، (دراســة وتحقــيق: محمــد رجب ديب)، دار الأحباب، بيروت، ١٤١٢هـ/١٩٩٢م.

١٧. القاضـــي الرشيد الغسّاني، أبو الحسن أحمد بن علي بن ابراهيم بن الزُبير، (ت٥٦٣هـــ)، **المقامة الحُصيبية في المفاضلة بين الفـــنون وأربابهـــا وشـــرحها**، ط١، (تحقـــيق: ابتسام مرهون الصــفّار وبــدري محمــد فهــد)، سلســلة إصدارات الحكمة، بريطانيا، ١٤٢٢هـ/٢٠٠٢م.

١٨. الكازروني، ظهير الدين علي بن محمد، (ت ٦٩٧هـــ)، **مقامة فـــي قواعد بغداد في الدولة العبّاسية**، (تحقيق: كوركيس عوّاد وميخائيل عوّاد)، مجلة المورد، العدد ٤، بغداد، ١٩٧٩.

١٩. ابــن الــوردي، زيــن الديــن أبــو حفــص عمر بن مظفر، (ت٧٤٩هـــ). **مقامات ابن الوردي مطبوعة مع لامية العرب للشنفرى**، ط١، مطبعة الجوائب، القسطنطينية، ١٨٨٢م.

٢٠. الوهراني، ركن الدين محمد بن محرز بن محمد، (ت ٥٧٥هـ)، **مقامات الوهراني ورسائله**، ط١، (تحقيق: إبراهيم شعلان ومحمد نغش)، دار الكتاب العربي، القاهرة، ١٩٦٨.

٢١. اليازجي، ناصيف، (ت١٨٧١م)، **مجمع البحرين**، ط١، دار صادر، بيروت، ١٣٨٦هـ/١٩٦٦م.

ج) السير الشعبية:

١. **تغريبة بني هلال ورحيلهم إلى بلاد الغرب وحروبهم مع الزناتي خليفة وما جرى لهم من الحوادث والحروب المخيفة**، ١٢ ج، مكتبة محمد علي صبيح، القاهرة، د.ت.

٢. **سيرة الأميرة ذات الهمة**، ٧م، ط١، المكتبة الثقافية، بيروت، ١٤٠٠هـ/١٩٨٠م.

٣. **سيرة الزير سالم، أبو ليلى المهلهل**، د.ط. دار الفكر، عمّان، د.ت.

٤. **السيرة الشعبية للحلاّج أو قصة حسين الحلاّج**، ط١، (تحقيق: رضوان السّح)، دار صادر، بيروت، ١٩٩٨.

٥. **سيرة علي الزئبق المصري أو مدير الشرطة في عهد الدولة العبّاسية**، ٢ ج، ط١، دار عمر أبو النصر وشركاه، بيروت، ١٩٧١.

٦. **سيرة عنترة بن شدّاد**، ٨م، ط١، المكتبة الثقافية، بيروت، ١٣٩٩هـ/١٩٧٩م.

٧. **سيرة الملك سيف بن ذي يزن، فارس اليمن**، ٤م، ط١، مكتبة التربية، بيروت، ١٤٠٤هـ/١٩٨٤م.

٨. **سيرة الملك الظاهر بيبرس**، م١، ط١، مكتبة التربية للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ١٤٠٣هـ/١٩٨٣م.

٩. **غزوة وادي السيسبان وما جرى فيها للإمام علي بن أبي طالب**، مجموع لطيف به خمس قصص، دار إحياء العلوم، د.ت.

١٠. **قصة الأمير حمزة البهلوان المعروف بحمزة العرب**، ٤م، المكتبة الثقافيّة، بيروت، د.ت.

١١. **البكري**، أبو الحسن أحمد بن عبدالله، (ت ٢٥٠هـ)، **قصة فتوح اليمن الكبرى المعروفة برأس الغول**، (صححه الشيخ محمد سالم الحبس)، المكتبة الشعبيّة، بيروت، ١٣٩١هـ/ ١٩٧٢م.

١٢. **قصة فيروز شاه بن الملك ضاراب**، ٤م، المكتبة الثقافيّة، بيروت، د.ت.

ثانياً: المصادر القديمة:

١. **ابن الأبّار**، أبو عبدالله محمد بن أبي بكر القضائي، (ت١٢٦٠م)، **التكملة لكتاب الصلة**، ط١، ٢ج، مكتب نشر الثقافة الإسلامية، ١٩٥٦.(من تراث الأندلس؛ ٥).

٢. **الإبشيهي**، بهاء الدين أبو الفتح محمد بن أحمد المحلي، (ت ٨٥٢هـ)، **المستظرف في كل فن مستطرف**، ط١، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ١٩٥٢.

٣. **ابن الأثير**، عز الدين أبو الحسن بن علي بن محمد الجزري، (ت ٦٣٠هـ)، **الكامل في التاريخ**، ط١، ٤ج.

(تحقيق: أبي الفداء عبدالله القاضي)، **دار الكتب العلمية**، بيروت، ١٩٨٧.

٤. ابن الأثير، ضياء الدين أبو الفتح نصر الله بن محمد الجزري، (ت ٦٣٧هـ)، **المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر**، ط١، (تحقيق: أحمد محمد الحوفي وبدوي طبانة)، مكتبة نهضة مصر، القاهرة، ١٩٥٩م.

٥. ________، **الوشي المرقوم في حل المنظوم**، ط١، (تحقيق: جميل سعيد)، مطبعة المجمع العلمي العراقي، بغداد، ١٤٠٩هـ/١٩٨٩م.

٦. إخوان الصفاء، **رسائل إخوان الصفاء وخلان الوفاء**، ط١، منشورات عويدات، بيروت، ١٩٩٥م.

٧. ابن الإخوة، محمد بن محمد بن أحمد القرشي، (ت٧٢٩هـ)، **معالم القربة في أحكام الحسبة**، ط١، (تصحيح: روبن ليوي)، مكتبة المثنى، بغداد، ١٩٣٧م.

٨. أرسطوطاليس، (ت ٣٢٢ ق.م)، **فن الشعر**، (ترجمة وتحقيق: عبدالرحمن بدوي)، ط١، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٥٣.

٩. الأزدي، جمال الدين أبو الحسن علي بن ظافر، (ت٦١٣هـ)، **بدائع البدائه**، (تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم)، ط١، مكتبة الأنجلو المصرية.

١٠. الأزدي، أبو المطهر محمد بن أحمد (؟)، **حكاية أبي القاسم البغدادي**، ط١، (تحقيق: آدم متز)، مكتبة المثنى، بغداد، [--١٩]. [وأعيدت طباعته بالأوفست عن طبعة هيدلبرج، ١٩٠٢].

١١. ابن إسحاق، أبو بكر محمد بن إسحاق المطلبي (ت١٥١هـ)، **سيرة ابن إسحاق المسماة بكتاب المبتدأ أو المبعث والمغازي**، ط٢، (تحقيق: محمد حميدالله)، الوقف للخدمات الخيرية، قونية، تركيا، ١٩٨١.

١٢. الإشبيلي، أبو بكر محمد بن عبدالله بن العربي المعافري، (ت ٥٤٣هـ)، **قانون التأويل**، ط٢، (دراسة وتحقيق: محمد السليماني)، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ١٩٩١م.

١٣. ابن أبي الإصبع المصري، أبو محمد زكي الدين عبدالعظيم عبدالواحد، (ت٦٥٤هـ)، **تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن**، ط١، (تقديم وتحقيق: حفني محمود شرف)، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، القاهرة، ١٤١٦هـ/١٩٩٥م.

١٤. الأصبهاني، أبو نعيم أحمد بن عبدالله، (ت ٤٣٠هـ)، **حلية الأولياء وطبقات الأصفياء**، ط١، مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٩٣٢م.

١٥. الإصطخري، أبو إسحق إبراهيم بن محمد الفارسي، (ت ٣٤٦هـ)، **المسالك والممالك**، ط١، مطبعة بريل، ليدن، ١٩٣٧.

١٦. ابن أبي أصيبعة، أحمد بن القاسم، (ت ٦٦٨هـ)، **عيون الأنباء**، ط١، (شرح وتحقيق: نزار رضا)، دار ومكتبة الحياة، بيروت، ١٩٦٥.

١٧. امرؤ القيس، حندج بن حجر، (ت٨٠ ق.هـ)، **ديوان امرؤ القيس**. ط٣، (تحقيق: محمد أبوالفضل إبراهيم)، دار المعارف، القاهرة، ١٩٦٩. ذخائر العرب؛ ٤.

١٨. ابـن إياس المصري، أبو البركات، **محمد بن أحمد بن إياس** الحنفي، (ت ٩٣٠هـ)، **بدائع الزهور، ط٢، (تحقيق: محمد** مصطفى)، دار إحياء الكتب العربية، **القاهرة، ١٩٦٣م.**
١٩. الباقلاني، أبو بكر محمد بن الطيب، **(ت ٤٠٣هـ) ، إعجاز** القـرآن، ط١، **(تحقـيق: محمـد شريف سكر)، دار إحياء** العلوم، بيروت، **١٤٠٨هـ/١٩٨٨م.**
٢٠. الـبخاري، أبـو عـبدالله محمـد **بن إسماعيل بن إبراهيم،** (ت ٢٥٦هـ)، **صحيح البخاري، ط١، (تحقيق: عبدالرؤوف** سعد)، مكتبة الإيمان، القاهرة، **١٤٢٣هـ/٢٠٠٣م.**
٢١. ــــــــــــــ، **صـحيح الـبخاري، د.ط، المطـبعة** المنيرية، دمشق، د.ت.
٢٢. ابـن بـدران، عـبد القـادر **أحمد بن مصطفى الدمشقي،** (ت ١٣٤٦هـ)، **تهذيب تاريخ ابن عساكر، المكتبة العربية،** دمشق، ١٤١٥هـ.
٢٣. ابـن بسَّـام، أبـو الحسـن **علـي بـن بسـام الشنتريني** (ت٥٤٢هـ)، **الذخـيرة فـي محاسن أهل الجزيرة، ط١،** (تحقـيق: إحسـان عـبَّاس)، **دار الـثقافة للطباعة والنشر** والتوزيع، بيروت، **١٤١٧هـ/١٩٩٧م.**
٢٤. ابـن بشـكوال، أبـو القاسـم **خلـف بـن عـبدالملك،** (ت ٥٧٨هـ)، **الصـلة، ط١، الـدار المصرية، القاهرة،** ١٩٦٦.
٢٥. ابـن بُطـلان، أبـو الحسـن **المخـتار بـن الحسـن،** (ت٤٥٨ هـ)، **دعـوة الأطباء، (عني بتصحيحها ونشرها**

فلـــيكس كلايـــن فرانكه فيزيادن)، أتوهارا، سوفتز، ألمانيا، ١٩٨٥م.

٢٦. أبـــو الـــبقاء، أيـــوب بـــن موســـى الحســـيني الكفـــوي، (ت ١٠٩٤هـــ)، **الكليات**، معجم في المصطلحات والفروق اللغويـــة، ط١، (قابلـــه علـــى نسخة خطية عدنان درويش ومحمـــد المصـــري)، ط٢، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، ١٩٨٢.

٢٧. الـــبلاذري، أبـــو العـــبَّاس أحمـــد بـــن يحـــيى بن جابر، (ت٢٧٩هـــ)، **البلدان وفتوحها وأحكامها**، ط١، (تحقيق: سهيل زكَّار)، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ١٤١٢هـ/١٩٩٢م.

٢٨. البيهقـــي، إبراهـــيم بـــن محمـــد، (ت بعد سنة ٣٢٠هـــ)، **المحاسن والمساوئ**، دار صادر، بيروت، ١٩٦٠.

٢٩. البيهقـــي، أبـــو بكـــر أحمـــد بـــن الحســـين بـــن علـــي، (ت ٤٥٨هـــ)، **دلائـــل النبوة**، ط٢، (تحقيق: عبدالمعطي قلعجي)، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٧٠.

٣٠. تـــاج الديـــن الســـبكي، أبـــو نصـــر عبد الوهاب بن علي، (ت ٧٧١هـــ)، **طـــبقات الشافعية الكبرى**، ط١، (تحقيق: عبدالفـــتَّاح محمـــد الحلو، محمود محمد الطناحي)، مطبعة عيسى البابي الحلبي، القاهرة، [١٩٦٤].

٣١. ـــــــــــــــــ. **معـــيد النعم ومبيد النقم**، ط١، (تحقيق وضـــبط وتعلـــيق: محمـــد علي النجَّار، وأبو زيد الشلبي، ومحمد أبو العيون)، دار الكتاب العربي، القاهرة، ١٩٤٨.

٣٢. ابن تغري بردي، جمال الدين أبو المحاسن يوسف الأتابكي، (ت ٨٧٤هـ)، **النجوم الزاهرة في ملوك مصر والقاهرة**، ط١، (تحقيق: محمد حسين شمس الدين)، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٩٢.

٣٣. ــــــــــــــ، نسخة مُصوّرة عن مطبعة دار الكتب مع استدراكات وفهارس، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، القاهرة، [--١٩]، تراثنا.

٣٤. التهانوي، محمد بن علي الحنفي، (ت١١٥٨هـ)، **كشاف اصطلاحات الفنون**، ط١، (وضع حواشيه أحمد حسن لسبج)، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٩٨.

٣٥. الثعالبي، أبو منصور عبد الملك بن محمد بن إسماعيل، (ت٤٢٩هـ)، **ثمار القلوب في المضاف والمنسوب**، ط١، مطبعة الظاهر، القاهرة، ١٩٠٨م.

٣٦. ــــــــــــــ، **خاص الخاص**، ط١، (شرحه: مأمون بن محي الدين الجنان)، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٩٤م.

٣٧. ــــــــــــــ، **يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر**، ط١، (تحقيق: مفيد قميحة)، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٤٢٠هـ/٢٠٠٠م.

٣٨. **ثلاث رسائل في إعجاز القرآن للرُّماني والخطّابي وعبدالقاهر الجرجاني**، ط١، (تحقيق: محمد خلف الله ومحمد زغلول سلام)، دار المعارف، القاهرة، ١٣٨٧هـ/١٩٦٨م، (سلسلة ذخائر العرب؛ ٢١٦).

٣٩. **الجاحظ**، أبو عثمان عمرو بن بحر، (ت٢٥٥هـ)، **البخلاء**، ط٨، (تحقيق: طه الحاجري)، دار المعارف، القاهرة، د.ت.

٤٠. ـــــــــــــــ، **البيان والتبيين**، (تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون)، دار الفكر للطباعة والنشر، بيروت، د.ت.

٤١. ـــــــــــــــ، **التاج في أخلاق الملوك**، ط١، (تحقيق: أحمد زكي باشا)، القاهرة، د.ن، ١٩١٤م.

٤٢. ـــــــــــــــ، **كتاب الحيوان**، د.ط، (تحقيق: عبدالسلام محمد هارون)، دار إحياء التراث العربي، المجمع العلمي العربي الإسلامي، بيروت، د.ت.

٤٣. ـــــــــــــــ، **الرسائل الأدبية**، ط٣، دار ومكتبة الهلال، بيروت، ١٩٦٥.

٤٤. ـــــــــــــــ، **الرسائل الكلامية**، (تحقيق: عبد السلام محمد هارون)، مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٩٧٩م.

٤٥. **الجبرتي**، عبدالرحمن بن حسن، (ت ١٢٣٧هـ)، **عجايب الآثار في التراجم والأخبار**، ط١، (تحقيق: عبدالعزيز جمال الدين)، مكتبة مدبولي، القاهرة، [-١٩٨].

٤٦. **ابن جبير**، أبو الحسين محمدبن أحمد الكناني الأندلسي، (ت ٦١٤هـ)، **رحلة ابن جبير**، ط٢، الهيئة المصرية العامة لقصور الثقافة، أكتوبر ١٩٩٨، ذاكرة الكتابة.

٤٧. **الجُرجاني**، أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن، (ت٤٧١هـ)، **أسرار البلاغة**، ط١، (تحقيق: محمود محمد شاكر)، مطبعة المدني، القاهرة، دار المدني، جدة، ١٤١٢ هـ/١٩٩١م.

٤٨. الجُرجاني، الشريف علي بن محمد، **(ت ٨١٦هـ)**. **التعريفات**، ط١، **منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب** العلمية، بيروت، د. ت.
٤٩. ابن الجوزي، أبو **الفرج عبدالرحمن بن علي القرشي**، (ت ٥٩٧هـ)، **تلبيس إبليس، ط١، دار الفكر للطباعة** والنشر والتوزيع، بيروت، ١٤١٤هـ/١٩٩٤م.
٥٠. ــــــــــــــ، **صيد الخاطر، ط١، (تحقيق: آدم أبو** سنينة)، دار الفكر للنشر والتوزيع، **دمشق، ١٩٨٧م.**
٥١. ــــــــــــــ، **كتاب القصاص والمذكرين، ط١،** (تحقيق: قاسم السامرائي)، **دار أمية للنشر والتوزيع،** الرياض، ١٤٠٣هـ.
٥٢. الجوهري، أبو نصر **إسماعيل بن حمّاد، (ت٣٩٣هـ)**، **الصحاح**، تاج اللغة وصحاح العربية، ط١، **(تحقيق: أحمد** عبد الغفور عطار)، دار الكتاب العربي، **القاهرة، ١٩٥٦.**
٥٣. ابن الحائك الهمداني، أبو محمد **الحسن بن أحمد بن يعقوب،** (ت ٣٣٤هـ)، **الإكليل من أخبار اليمن وأنساب حمير،** ط١، (تحقيق: محب الدين **الخطيب)، المطبعة السلفية** ومكتبتها، القاهرة، ١٩٤٨.
٥٤. حاجي خليفة، مصطفى بن **عبدالله كاتب جلبي،** (ت ١٠٦٧هـ)، **كشف الظنون عن أسامي الكتب والفنون،** ١٢ج، ط١، مكتبة المثنى، **بغداد، ١٩٤١.**
٥٥. ــــــــــــــ، **كشف الظنون، ط١، دار الفكر للطبع** والنشر التوزيع، بيروت، **١٤١٤هـ/١٩٩٤م.**

٥٦. **ابن حجر العسقلاني**، شهاب الدين أبو الفضل أحمد بن علي الكناني، (ت٨٥٢هـ)، **تهذيب التهذيب**، ط١، (تحقيق: الشيخ خليل مأمون شيحا وعمر السلامي وعلي بن مسعود)، دار المعرفة، بيروت، ١٤١٧هـ/١٩٩٦م.

٥٧. ــــــــــ، **الدرر الكامنة في أعيان المئة الثامنة**، ط١، (تحقيق: محمد سيد جاد الحق)، دار الكتب الحديثة، القاهرة، ١٩٦٢.

٥٨. ــــــــــ، **رفع الإصر عن قضاة مصر**، ط١، (تحقيق: حامد عبدالمجيد)، وزارة التربية والتعليم، الإدارة العامة للثقافة، القاهرة، ١٩٥٧م.

٥٩. ــــــــــ، **الزهر النضر في نبأ الخضر**، ط١، (تحقيق وتعليق: السيد إبراهيم مجدي)، مكتبة القرآن، [١٩٨٧م].

٦٠. **ابن حجة الحموي**، تقي الدين أبو بكر بن علي الأزراري، (ت ٨٣٧هـ)، **ثمرات الأوراق**، ط٣، (تحقيق وتعليق: محمد أبو الفضل إبراهيم)، دار الجيل، بيروت، ١٩٩٧.

٦١. **الحريري**، أبو محمد القاسم بن علي البصري، (ت ٥١٦هـ)، **درة الغواص في أوهام الخواص ويليه ملحق مفردات أوهام الخواص**، ط١، (تحقيق وتعليق: عرفان مطرجي)، مؤسسة الكتب الثقافية، بيروت، ١٤١٨هـ/١٩٩٨م.

٦٢. **ابن حزم**، أبو محمد علي بن أحمد بن سعيد، (ت ٤٥٦هـ)، **التقريب لحد المنطق**، والمدخل إليه بالألفاظ

العامية والأمثلة الفقهية، ط١، (تحقيق: إحسان عبّاس)، منشورات دار ومكتبة الحياة، بيروت، ١٩٥٩.

٦٣. ________، رسائل ابن حزم، ط١، (تحقيق: إحسان عبّاس)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٣م.

٦٤. الحصري، أبو إسحق إبراهيم بن علي القيرواني، (ت٤٥٣هـ)، زهر الآداب وثمر الألباب، ط١، (ضبط: زكي مبارك، تحقيق: محمد محي الدين عبدالحميد)، مطبعة السعادة، القاهرة، ١٩٥٣.

٦٥. ________، ط٤، ٤ج، (تحقيق: زكي مبارك)، دار الجيل، بيروت، القاهرة، د.ت.ن.

٦٦. حكاية الأسد والغواص، حكاية رمزية عربية من القرن الخامس للهجرة، ط١، (تحقيق: رضوان السيد)، ط١، دار الطليعة، بيروت، ١٩٧٨.

٦٧. الحلاّق، أحمد البديري، حوادث دمشق اليومية، ١١٥٤-١١٥٧، ط١، مطبوعات الجمعية المصرية للدراسات التاريخية، ١٩٥٩.

٦٨. ابن حمدون، أبو المعالي محمد بن الحسن بن علي، (ت ٥٦٢هـ)، تذكرة ابن حمدون، ط١، مكتبة النهضة، بغداد، ١٩٢٧.

٦٩. ابن حنبل، أبو عبدالله أحمد بن محمد الشيباني (ت٢٤١هـ)، مسند أحمد بن حنبل [وبهامشه منتخب كنز العمال في سنن الأقوال والأفعال للتقي الهندي]، دار صادر، بيروت، [--١٩].

٧٠. ابـن حوقل، أبو القاسم محمد بن حوقل البغدادي الموصلي، (ت٣٦٧هـ)، **كتاب صورة الأرض**، ط١، دار صادر، بيروت، ١٩٣٩.

٧١. ____________، **البصائر والذخائر**، ط١، (تحقيق: وداد القاضي)، دار صادر، بيروت، ١٩٨٤م.

٧٢. ____________، **الصداقة والصديق**، مكتبة الآداب، القاهرة، د.ت.

٧٣. ابـن حيان القرطبي، أبو مروان حيان بن خلف القرطبي، (ت ٤٦٩هـ)، **المقتبس**، الجزء الخامس، نشره ب. شالميتان كورينطي، المعهد العربي الإسباني للثقافة، مدريد ١٩٧٩.

٧٤. الخطيب البغدادي، أبو بكر أحمد بن علي بن ثابت، (ت ٤٦٣هـ)، **تاريخ بغداد أو مدينة السلام**، ط١، ج١، (دراسة وتحقيق: مصطفى عبد القادر عطا)، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٤١٧هـ/١٩٧٧م.

٧٥. الخطيب التبريزي، أبو زكريا يحيى بن علي، (ت ٥٠٢هـ)، **شرح القصائد العشر**، ط١، (تحقيق: محمد محي الدين عبدالحميد)، مكتبة محمد علي صبيح، القاهرة، ١٩٦٢.

٧٦. الخفاجي، شهاب الدين أحمد بن محمد بن عمر، (ت١٠٦٩هـ)، **شفاء الغليل فيما في كلام العرب من الدخيل**، ط١، (تصحيح: محمد بدر الدين النعساني)، نشر

أحمـــد ناجي الجمالي، محمد أمين الخانجي، **مطبعة السعادة**، القاهرة، [١٣٢٥هـ]، [١٩٠٧].

٧٧. ابـــن خلـــدون، عبدالرحمـــن بـــن محمـــد الحضـــرمي، (ت ٨٠٨هـــ)، **تـــاريخ ابـــن خلدون**. ط١، ٧ج، (تحقيق: تركـــي فـــرحان المصـــطفى)، دار إحـــياء التراث العربي، بيروت، ١٤١٩هـ/١٩٩٩م.

٧٨. ــــــــــــــ، المقدمـــة **للعلامة ابن خلدون من كتاب العبر وديوان المبتدأ والخبر في أيام العرب والعجم والبربر ومـــن عاصـــرهم من ذوي السلطان الأكبر**، ط١، (تحقيق: حجر عاصي)، دار ومكتبة الهلال، بيروت، ١٩٨٣.

٧٩. ابـــن خلكـــان، أحمد بن محمد بن أبي بكر، (ت٦٨١هـ)، **وفـــيات الأعـــيان وأنباء أبناء الزمان**، ط١، ٧ج، (تحقيق: إحسان عبّاس)، دار الثقافة، بيروت، ١٩٧١.

٨٠. ابن خير الإشبيلي، أبو بكر محمد بن خير الأموي الإشبيلي، (ت ٥٧٥هـــ). **فهرسة ما رواه عن شيوخه من الدواوين المصـــنفة فـــي ضروب العلم وأنواع المعارف**، ط١، طبعة جديدة منقحة، (مقابلة الشيخ فرنشسكة قداره فريدين وتلميذه خليان ربارة طرغوه)، مطبعة قومش، سرقسطة، ١٨٩٣.

٨١. ابـــن الدايـــة، أحمـــد بـــن يوسف الكاتب، (ت ٣٤٠هـ)، **المكافأة**، ط١، (تحقيق وتصحيح: أحمد أمين وعلي الجارم)، المطبعة الأميرية، القاهرة، ١٩٤١م.

٨٢. دحلان، أحمد بن زيني، **خلاصة الكلام في بيان أمراء البلد الحـــرام من زمن النبي عليه الصلاة والسلام إلى وقتنا هذا**

بالتمام. ط١، المطبعة الخيرية، القاهرة، ١٣٠٥هـ/ ١٨٨٦م.

٨٣. **ابن دقماق**، إبراهيم بن محمد بن أيدمر العلائي المحيوي، (٨٠٩هـ)، **الانتصار لواسطة عقد الأمصار**، ٢ج في ١، ط١، (تحقيق: لجنة إحياء التراث العربي)، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، [١٩٩٣].

٨٤. **الذهبي**، شمس الدين أبو عبدالله محمد بن أحمد بن عثمان، (ت ٨٤٨هـ)، **تاريخ الإسلام ووفيات المشاهير والأعلام، حوادث ووفيات ١٠١-١٢٠هـ**، ط١، ٢٧ج، (تحقيق: عمر عبدالسلام تدمري)، دار الكتاب العربي، بيروت، ١٩٩٢.

٨٥. ــــــــــــ، **سير أعلام النبلاء**، وبهامشه إحكام الرجال من ميزان الاعتدال في نقد الرجال، ط١، (تحقيق: محي الدين أبي سعيد عمر بن غراسة العمروي)، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ١٤١٧هـ/١٩٩٦م.

٨٦. ــــــــــــ، **سير أعلام النبلاء**، ط١، ٣ج، (تحقيق: صلاح الدين المنجد، إبراهيم الأبياري، ومحمد سعد طلس، وآخرون)، دار المعارف، القاهرة، ١٩٦٢م.

٨٧. **الراغب الأصفهاني**، أبو القاسم حسين بن محمد، (ت ٥٠٢هـ)، **المفردات في غريب القرآن**، ط١، (تحقيق: محمد سيد الكيلاني)، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، القاهرة، ١٩٦١م.

٨٨. **ابن أبي الربيع**، محمد عبد الرحيم المازني القيسي الغرناطي، (ت ٥٦٥هـ)، **تحفة الألباب ونخبة الإعجاب**،

ط١، (تحقيق: إسماعيل العربي)، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ١٩٨٩م.

٨٩. ابن رشد، أبو الوليد محمد بن أحمد بن محمد، (ت ٥٩٥هـ)، تلخيص كتاب أرسطوطاليس في الشعر ومعه جوامع الشعر للفارابي، ط١، (تحقيق وتعليق: سليم سالم)، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، القاهرة، ١٣٩١هـ/١٩٧١. (لجنة إحياء التراث الإسلامي بإشراف محمد توفيق عويضة؛ ٢٣).

٩٠. ابن رشيق القيرواني، أبو علي الحسن، (ت ٤٦٣هـ)، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ط١، (تحقيق: محمد عبد القادر عطا)، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٤٢٢هـ/٢٠٠١م.

٩١. الرُعيني، علي بن محمد بن علي أبو الحسن، (ت ٦٦٦هـ)، برنامج شيوخ الرُعيني، ط١، (تحقيق: إبراهيم شبوح)، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، مديرية إحياء التراث القديم، دمشق، ١٣٨١هـ/١٩٦٢م.

٩٢. الزَبيدي، محمد مرتضى الحسيني، (ت١٢١٣هـ)، تاج العروس من جواهر القاموس، ط١، ٢٣ج، (تحقيق: عبدالستّار أحمد فرّاج وآخرون)، وزارة الإرشاد والأنباء، الكويت، ١٩٦٥. (التراث العربي؛ ١٦).

٩٣. الزرقاني، أبو عبدالله محمد بن عبدالباقي المصري، (ت ١١٢٢هـ)، شرح الزرقاني على المواهب اللدنية للعسقلاني وبهامشها زاد المعاد في هدي خير العباد لابن القيّم، ط١، المطبعة الأزهرية، القاهرة، ١٣٢٥هـ.

٩٤. **الزَمخشري**، أبو القاسم جارالله محمود بن عمر، **(ت ٥٣٨هـ)، أساس البلاغة**، ط١، (تحقيق: عبد الرحيم محمود)، دار المعرفة للطباعة والنشر، بيروت، ١٤٠٢هـ/ ١٩٨٢م.

٩٥. ـــــــــــ، **الفائق في غريب الحديث**، د.ط، **(تحقيق: علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم)، مطبعة عيسى البابي الحلبي**، القاهرة، د.ت.

٩٦. ـــــــــــ، **المستقصى من أمثال العرب**، (تحقيق: محمد عبد المعيد خان)، المطبعة العثمانية، حيدر آباد، ١٩٦٢.

٩٧. ابن الزملكاني، عبد الواحد بن عبدالكريم بن خلف الأنصاري، (ت ٦٥١هـ)، **التبيان من علم البيان المطلع على إعجاز القرآن**، ط١، (تحقيق: أحمد مطلوب وخديجة الحديثي)، مطبعة العاني، بغداد، ١٣٨٣هـ/١٩٦٤م.

٩٨. السخاوي، شمس الدين محمد بن عبدالرحمن بن محمد، (ت ٩٠٢هـ)، **التبر المسبوك في ذيل السلوك**، المطبعة الأميرية، القاهرة، ١٨٩٦.

٩٩. ابن سعد، أبو عبدالله محمد بن سعد بن منيع الزهري، (٢٣٠هـ)، **الطبقات الكبرى**، ط١، (تحقيق: سهيل كيَّال)، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ١٤١٤هـ/ ١٩٩٤م.

١٠٠. ابن سعيد المغربي، نورالدين علي بن موسى الأندلسي، (ت ٦٨٥هـ)، **كتاب الجغرافيا**، ط١، (تحقيق: إسماعيل العربي)، المكتب التجاري للطباعة والنشر، بيروت، د.ت.

١٠١. ـــــــــــــــــ، **المرقصات والمطربات**، دار حمد ومحيو، بيروت، ١٩٧٣.

١٠٢. ابن سنان الخفاجي، عبدالله بن محمد بن سعيد، (ت ٤٦٦هـ)، **سر الفصاحة**، ط١، (تحقيق وتصحيح وتعليق: عبد المتعال الصعيدي)، مكتبة محمد علي صبيح، القاهرة، ١٩٥٣.

١٠٣. سهل بن هارون، أبو عمر، (ت ٢١٥هـ)، **حكاية النمر والثعلب**، ط١، (تحقيق: عبدالقادر المهيري)، منشورات الجامعة التونسية، تونس، ١٩٧٣.

١٠٤. السهيلي، أبو القاسم عبدالرحمن بن عبدالله بن أحمد، (ت ٥٨١هـ)، **الروض الأنف**، ط١، (تحقيق: طه عبد الرؤوف سعد)، دار الفكر، بيروت، ١٤٠٩هـ/ ١٩٨٩م.

١٠٥. السيّد الحميري، أبو هاشم إسماعيل بن محمد، (ت ١٧٣ هـ)، **القصيدة المذهبة في مدح أمير المؤمنين علي بن أبي طالب للسيد الحميري مع شرح الشريف الرضي**، ط١، (تحقيق: محمد الخطيب)، دار الكتاب الجديد، بيروت، ١٩٧٠.

١٠٦. السيوطي، جلال الدين عبد الرحمن بن أبي بكر الخضيري، (ت ٩١١هـ)، **الإتقان في علوم القرآن**، ط١، دار الكتب العلمية، بيروت، دار المعرفة، ١٩٨٠م.

١٠٧. **بغية الوعاة من طبقات اللغويين والنحاة**، ط٢، (تحقيق: محمد أبوالفضل إبراهيم)، دار الفكر، القاهرة، ١٣٩٩هـ/ ١٩٧٩م.

١٠٨.ــــــــــــ، **تــاريخ الخلفــاء**، ط١، (تحقيق: محمد أبوالفضل إبراهيم)، دار نهضة مصر، القاهرة، ١٩٧٦م.

١٠٩.ــــــــــــ، **تحذير الخواص من أكاذيب القصاص**، ط٢، (تحقــيق: محمــد لطفي الصبَّاغ)، المكتب الإسلامي، جدة، ١٤٠٤هـ/١٩٨٤م.

١١٠.ــــــــــــ، **حسـن المحاضـرة فـي تاريخ مصر والقاهــرة**، ط١، (تحقــيق: محمد أبوالفضل إبراهيم)، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، ١٩٦٧م.

١١١.ــــــــــــ، **طـبقات المفســرين**، ط١، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٨٣.

١١٢.الشابشــتي، أبــو الحســن علي بن محمد، (ت ٣٨٨هـ)، **الديــارات**، ط٢، (تحقــيق: كوركيس عوّاد)، مكتبة المثنى، بغداد، ١٩٦٦.

١١٣.ابــن شــاكر الكتبــي، صلاح الدين محمد بن شاكر الكتبي الدمشــقي، (ت ٧٦٤هـ)، **فوات الوفيات**، ط١، (تحقيق: محمــد محــي الديــن عــبد الحميد)، ٢ج، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، [١٢٨٣هـ] [١٩٥١].

١١٤.ابــن شــرف القيروانــي، محمــد بــن أبــي ســعيد، (ت ٤٦٠هـ)، **مســائل الانــتقاد**، د.ط، (دراســة وشرح وتحقيق: النبوي عبد الواحد شعلان، مطبعة المدني، القاهرة. د.ت.

١١٥.الشّريشــي، أبــو العــبَّاس أحمــد بن عبد المؤمن القيسي، (ت٦١٩هـ)، **شرح مقامات الحريري**، ط١، (تحقيق: محمد

أبو الفضل إبراهيم)، **المكتبة العصرية؛ بيروت، ١٤١٨هـ/ ١٩٩٨).**

١١٦. الشعراني، عبد الوهاب بن أحمد بن علي، (ت٩٧٣هـ)، **الأنوار القدسية في معرفة قواعد الصوفية.** ط١، (تحقيق: طه عبدالباقي سرور، **والسيد محمد الشافعي)،** المكتبة العلمية، القاهرة، ١٩٦٢.

١١٧. ________، **لطائف المنن والأخلاق في بيان وجوب التحدث بنعمة الله على الإطلاق، مطبعة بولاق،** القاهرة، ١٨٧١م.

١١٨. ابن شُهيد الأندلسي، **أبو عامر أحمد بن عبدالملك بن أحمد** بن شُهيد، (ت٤٢٦هـ)، **رسالة التوابع والزوابع. ط١،** (تحقيق وتصحيح وشرح **وتبويب وتصدير: بطرس** البستاني)، مكتبة صادر، بيروت، ١٩٥١.

١١٩. شيخ الربوة، شمس الدين **أبو عبدالله محمد بن أبي طالب** الأنصاري، (ت٧٢٧هـ)، **نخبة الدهر في عجائب البر** والبحر. ط١، مكتبة المثنى، بغداد، ١٩٦٣م.

١٢٠. الصفدي، صلاح الدين **خليل بن أيبك، (ت ٧٦٤هـ)، الغيث المسجم في شرح لامية العجم، ط١، المطبعة البهية** الأزهرية، القاهرة، [١٨٨٧].

١٢١. ________، **كتاب الوافي بالوفيات، (تحقيق:** هلموت ريتر)، **نشر فرانز شتاينر فيسبادن، ١٩٦١.**

١٢٢. ________، **نكت الهميان في نكت العميان، د.ط.** (وقف على طبعه أحمد **زكي بك)، المطبعة الجمالية،**

القاهرة، ١٩١١م، طبع بأمر اللجنة التحضيرية للمؤتمر الدولي لتحسين حالة العميان.

١٢٣. صفي الدين الحلي، أبو المحاسن عبدالعزيز بن سرايا، (ت ٧٥٠هـ)، **العاطل الحالي والمرخص الغالي**، ط٢، (تحقيق: حسين نصّار)، وزارة الثقافة والإعلام، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٠.

١٢٤. أبو الصلت، أمية بن عبدالعزيز الأندلسي، (ت ٥٢٨هـ). **الرسالة المصرية**، ضمن نوادر المخطوطات. (تحقيق: عبدالسلام محمد هارون)، دار الجيل، بيروت، ١٤١١هـ/١٩٩١م. المجموعة الأولى.

١٢٥. الصولي، أبو بكر محمد بن يحيى بن عبدالله، (ت ٣٣٥هـ) **أخبار الراضي بالله والمتقي لله أو تاريخ الدولة العبّاسية من سنة ٣٢٢هـ إلى سنة ٣٣٣هـ**، ط١، (عني بنشره ج. هيورث. دن)، دار المسيرة، بيروت، ١٣٩٩هـ/١٩٧٩م.

١٢٦. ـــــــــــــــ، **أشعار أولاد الخلفاء**، (تحقيق: هيورث دن)، مطبعة الصاوي، القاهرة، ١٩٣٤.

١٢٧. ـــــــــــــــ، **كتاب الأوراق**، (تحقيق: هيورث دن)، مطبعة الصاوي، القاهرة، ١٩٣٦.

١٢٨. الضبي، أحمد بن يحيى بن أحمد بن عميرة، (ت ٥٩٩هـ)، **بغية الملتمس في تاريخ رجال أهل الأندلس**، ط١، (تحقيق: روحية عبدالرحمن السويفي)، دار الكتب العلميّة، بيروت، ١٩٩٧.

١٢٩. طاش كبري زادة، عصام الدين أبو الخير أحمد بن مصطفى، (ت ٩٦٨هـ)، **مفتاح السعادة ومصباح السيادة في موضوعات العلوم**، ط١، (مراجعة وتحقيق: كامل بكري وعلي الدهان أبو النور)، دار الكتب الحديثة، القاهرة، ١٩٦٨.

١٣٠. الطبراني، أبو القاسم سليمان بن أحمد الشامي، (ت ٣٦٠هـ). **المعجم الكبير**، (تحقيق: حمدي عبدالمجيد السليفي)، الدار العربية للطباعة، بغداد، ١٩٧٨. (إحياء التراث الإسلامي؛ ٣١).

١٣١. الطبري، أبو جعفر محمد بن جرير (ت ٣١٠هـ)، **تاريخ الرسل والملوك**، ٨ج، ط١، دار المعارف، بيروت، ١٩٦٩م.

١٣٢. ــــــــــــ، **تفسير الطبري المسمى جامع البيان في تأويل القرآن**، ط١، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٩٢م.

١٣٣. ابن الطقطقي، فخر الدين أبو جعفر محمد بن علي، (ت ٧٠٩هـ)، **الفخري في الآداب السلطانية والدول الإسلامية**، ط١، (تحقيق: محمد مايو)، دار القلم العربي، حلب، ١٩٩٧.

١٣٤. ابن عاصم، أبو طالب المفضل بن سلمة، (٢٩١هـ)، **الفاخر**، ط١، (تحقيق: عبد العليم الطحاوي، مراجعة محمد علي النجار)، دار إحياء الكتب العربية، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، القاهرة، ١٩٦٠م.

١٣٥. ابـن عـبَّاس، عبدالله بن عبَّاس بن عبد المطلب الهاشمي، (ت ٨هـــ)، **قصـة الإسـراء والمعـراج**، (المنسوبة لابن عبَّاس)، مكتبة القاهرة، القاهرة، د.ت.
١٣٦. ابـن عـبد الـبر، أبـو عمر يوسف بن عبدالله القرطبي، (ت ٤٦٣هـــ)، **الاسـتيعاب فـي معرفة الأصحاب**، د.ط. (تحقيق: علي محمد البجاوي)، مكتبة نهضة مصر، د.ت.
١٣٧. ابن عبدالحكم، عبدالرحمن بن عبدالله بن عبدالحكم المعري، (ت ٢٥٧هـــ)، **فـتوح مصـر والمغـرب**، ط١، (تحقيق: عبدالمنعم عامر)، لجنة البيان العربي، القاهرة، ١٩٦١م.
١٣٨. عبدالحمـيد بن يحيى الكاتب، (ت ١٣٢هــ)، **عبدالحميد بن يحـيى الكاتـب ومـا تبقى من رسائله ورسائل سالم أبي العلاء**، ط١، (دراسة وإعداد: إحسان عبَّاس)، دار الشروق، عمان، ١٩٨٨.
١٣٩. ابـن عـبد ربه، أبو عمر أحمد بن محمد، (ت ٣٢٨هــ)، **العقـد الفـريد**، ط٦، (تحقـيق: أحمـد أمين وأحمد الزين وإبراهيم الأبياري)، دار الكتاب العربي، بيروت، ١٩٦٥.
١٤٠. ابـن عـبد الظاهـر، محي الدين، (ت ٦٩٢هــ)، **الروض الزاهـر في سيرة الملك الظاهر**، ط١، (تحقيق: عبدالعزيز الخويطر)، الرياض، المحقق، ١٣٩٦هــ/١٩٧٦م.
١٤١. ابـن عـبدالملك المراكشـي، أبـو عبدالله محمد بن محمد الأنصـاري، (ت١٣٠٣م)، **الذيل والتكملة لكتابي الموصول والصـلة**. ط١، (تحقيق: إحسان عبَّاس ومحمد بن شريفة)، دار الثقافة، بيروت، ١٩٧٣.

١٤٢. أبـــو عبيدة، معمر بن المثنى، (ت ٢١٠هـــ)، **شرح نقائض جريـــر والفرزدق**، ط١، ٢ج، (تحقيق وتقديم: محمد إبراهيم حـــوّر، ولـــيد محمـــود خالص)، المجمع الثقافي، أبو ظبي، ١٩٩٤.

١٤٣. ابـــن عربي، محي الدين أبو بكر محمد بن علي بن محمد، (ت ١٢٤٠م) **الفتوحات المكية في معرفة الأسرار المالكية والملكـــية**، ط١ (طبعة جديدة ومصححة)، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ١٤١٨هـــ/١٩٩٨م.

١٤٤. أبـــو علـــي، ســـيدي الحسن بن عمر فرور، **شفاء السقيم بمولـــد النبـــي الكـــريم**، ط١، المطـــبعة الجديـــدة، فاس، [١٩٣١م].

١٤٥. ابـــن العمـــاد، عبدالحـــي بـــن أحمـــد بـــن محمـــد، (ت ١٠٨٩هـــ)، **شذرات الذهب في أخبار من ذهب**، ط١، (تحقـــيق: مصـــطفى عـــبدالقادر عطا)، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٩٨م.

١٤٦. العمـــاد الأصفهاني، عمادالدين الكاتب، أبو عبدالله محمد بن محمد، (ت ٥٩٧هـــ)، **خريدة القصر وجريدة العصر**، ٢ج، ط١، (تحقيق: عمر الدسوقي وعلي عبد العظيم)، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القسم الرابع، [١٩٦٤].

١٤٧. الغزالـــي، **إحـــياء علـــوم الدين**. أبو حامد محمد بن محمد، (ت ٥٠٥هـــ). إحياء علوم الدين. ط١، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٨٦.

١٤٨. __________، **معارج القدس في مدارج معرفة النفس، تليها القصيدة الهائية والقصيدة التائية للمؤلف**، ط٣، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، ١٩٧٨م.

١٤٩. **الغزي**، كامل بالي، (ق١٣هـ/٩م)، **نهر الذهب في أخبار حلب**، د.ط. المطبعة المارونية، حلب، د.ت.

١٥٠. **الفخر الرازي**، فخر الدين أبوعبدالله محمد بن عمر البكري، (ت ٦٠٦هـ)، **مفاتيح الغيب المشتهر بالتفسير الكبير**، ط٢ دار إحياء التراث العربي، بيروت، د.ت.

١٥١. __________، **نهاية الإيجاز في دراية الإعجاز**، ط١، (تحقيق ودراسة: بكري شيخ أمين)، دار العلم للملايين، بيروت، تشرين الأول، أكتوبر، ١٩٨٥.

١٥٢. أبو الفرج الأصفهاني، علي بن الحسين، (ت ٣٥٦هـ)، **كتاب الأغاني**: طبعة دار الكتب المصرية، ١٩٢٧، ١٦ج؛ طبعة دار الفكر، بيروت، د.ت. ٢٣ج، (قوبل على نسخة قديمة بالكتبخانة الخديوية)، طبعة دار الثقافة:ط٨، ٢٥م، (تحقيق: عبد الستّار فرّاج)، دار الثقافة للطباعة والنشر، بيروت، ١٤١٠هـ/ ١٩٩٠م.

١٥٣. ابن الفقيه الهمداني، (ت٣٤٠هـ)، مختصر كتاب البلدان، طبعة ليدن، مطبعة بريل، ١٩٦٧م.

١٥٤. القاضي التنوخي، أبو علي الحسن بن علي، (٣٨٤هـ)، **الفرج بعد الشدة للوقائع الغريبة والأسرار العجيبة**، ط١، وضع حواشيه خليل عمران المنصور، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٩٧.

١٥٥. القاضي الرشيد الغسّاني، أبو الحسن أحمد بن علي بن إبراهيم بن الزبير، (ت ٥٦٣هـ) . **الذخائر والتحف**، ط١، (تحقيق: محمد حميدالله)، مطبعة حكومة الكويت، دائرة المطبوعات والنشر، الكويت، ١٩٥٩م، (التراث العربي؛ ١٩).

١٥٦. القاضي عيّاض، أبو الفضل عيّاض بن موسى السبتي (ت ٥٤٤هـ)، **ترتيب المدارك وتقريب المسالك لمعرفة أعلام مذهب مالك**، ط١، ٤ج، (تحقيق: محمد بن تاويت الطنجي)، وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية، المغرب، ١٩٦٥.

١٥٧. القاضي النعمان، أبو حنيفة بن محمد بن منصور، (ت ٣٦٣هـ)، **افتتاح الدعوة**، ط١، (تحقيق: فرحات الدشراوي)، الشركة التونسية للتوزيع، تونس، ١٩٧٥.

١٥٨. __________، **المجالس والمسايرات**، ط١، مطبوعات الجامعة التونسية، تونس، ١٩٧٨م.

١٥٩. القالي، أبو علي إسماعيل بن القاسم، (ت ٣٥٦هـ)، **الأمالي**، ط١، مؤسسة الكتب الثقافية، بيروت، ١٤٢٢هـ/ ٢٠٠١م.

١٦٠. ابن قتيبة، أبو محمد عبدالله بن مسلم، (ت٢٧٦هـ) ، **تأويل مختلف الحديث**، القاهرة، د.ت، ١٩٠٨م.

١٦١. __________، **تأويل مشكل القرآن**، (تحقيق: السيد أحمد صقر وعيسى الحلبي)، القاهرة، ١٣٧٣هـ.

١٦٢. __________، **عيون الأخبار**، ط١، نسخة منقحة ومصححة، ط١، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ١٤٢٣هـ/٢٠٠٢م.

١٦٣. ــــــــــــ، **المعارف**، ط١، (تحقيق: ثروت عكاشة)، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، القاهرة، ١٩٦٠م.

١٦٤. القرطاجني، أبو الحسن حازم بن محمد بن حسن، (ت ٦٨٤هـ)، **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، ط٣، (تحقيق وتقديم: الحبيب بلخوجة)، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ١٩٨٦م.

١٦٥. القرطبي، أبو عبدالله محمد بن أحمد الأنصاري، (ت٦٧١هـ)، **الجامع لأحكام القرآن**، ط١، طبعة مصورة عن طبعة دار الكتب، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، ١٣٨٧هـ/١٩٦٧م.

١٦٦. القزويني، زكريا بن محمد بن محمود، (ت٦٨٢هـ)، **آثار البلاد وأخبار العباد**، ط١، (تحقيق: فاروق سعد)، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ١٩٧٧م.

١٦٧. ــــــــــــ، **عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات**، ط٣، شركة ومكتبة مصطفى البابي الحلبي، القاهرة، ١٣٧٦هـ/ ١٩٥٦م.

١٦٨. ابن القفطي، جمال الدين أبو الحسن علي بن يوسف، (ت٦٤٦هـ)، **إنباه الرواة على أنباه النحاة**، ط١، (تحقيق: محمد أبوالفضل إبراهيم)، دار الكتب المصرية، القسم الأدبي، ١٣٦٢هـ/١٩٥٠م.

١٦٩. ــــــــــــ، **تأريخ الحكماء**، وهو مختصر الزوزني المسمى بالمنتخبات الملتقطات من كتاب إخبار العلماء بأخبار الحكماء، ط١، مكتبة الخانجي، مصر، مكتبة المثنى، بغداد، ١٩٠٣.

١٧٠. القلقشندي، أبو العبَّاس أحمد بن علي بن أحمد الفُزاري، (ت ٨٢١هـ)، **صبح الأعشى في صناعة الإنشا**، ط١، (تحقيق: محمد حسين شمس الدين)، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٨٧م.

١٧١. الكتاني، محمد بن عبدالحي بن عبدالكبير بن محمد الحسيني الإدريسي، (١٣٨٢هـ/١٩٦٢م)، **نظام الحكومة النبوية المسمى التراتيب الإدارية**، د.ط، دار الكتاب العربي، بيروت، [-١٩٨].

١٧٢. ابن كثير، عماد الدين أبو الفداء إسماعيل بن عمر، (ت٧٧٤هـ)، **البداية والنهاية**، ط٣، ١٤ج في ٧، مكتبة المعارف، بيروت، ١٩٨٢م.

١٧٣. ـــــــــــــــ، **السيرة النبوية**، ط١، (تحقيق: مصطفى عبد الواحد)، مطبعة عيسى البابي الحلبي، القاهرة، ١٣٨٤هـ/١٩٦٤م.

١٧٤. الكلاعي الإشبيلي، أبو القاسم محمد بن عبدالغفور، (ت ٥٤٥هـ)، **إحكام صنعة الكلام في فنون النثر ومذاهبه في المشرق والأندلس**. ط٢، (تحقيق: محمد رضوان الداية)، عالم الكتب، بيروت، ١٤٠٥هـ/١٩٨٥م.

١٧٥. الكندي، محمد بن يوسف، (ت ٢٣٥هـ)، **كتاب الولاة وكتاب القضاة**، ط١، دار الكتاب الإسلامي، الفاروق الحديثة للطباعة والنشر، القاهرة، د.ت.

١٧٦. المبرِّد، أبو العبَّاس محمد بن يزيد، (ت ٢٨٦هـ)، **الكامل في اللغة والأدب**، ط١، (تحقيق: الشيخ خليل مأمون شيحا)، دار المعرفة، بيروت، ١٤٢٢هـ/ ٢٠٠٢م.

١٧٧.ــــــــــــــــ، مؤسسة المعارف، بيروت، د.ت.

١٧٨.ابن المُدبِّر، إبراهيم بن محمد، (ت ٢٨٩هـ)، **الرسالة العذراء**، ط٢، (تحقيق: زكي مبارك)، مطبعة دار الكتب المصرية، القاهرة، ١٣٥٠هـ/١٩٣١م.

١٧٩.المسعودي، أبو الحسن علي بن الحسين بن علي، (ت ٣٤٦هـ)، **التنبيه والإشراف**، (عني بتصحيحه ومراجعته عبدالله إسماعيل الصادق)، ١٣٥٧هـ/١٩٣٨ (المكتبة التاريخية).

١٨٠.ــــــــــــــــ، (تحقيق: دي خويه)، ليدن، مطبعة بريل، ١٩٦٧.

١٨١.ــــــــــــــــ، **مروج الذهب ومعادن الجوهر**، ط١، (تحقيق: عبد الأمير مهنا)، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٩١م.

١٨٢.مسلم، أبو الحسين مسلم بن حجَّاج، (ت٢٦١هـ)، **صحيح مسلم**، ط٢، (تحقيق: محمد فؤاد عبد الباقي)، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ١٩٧٢م.

١٨٣.ابن المعتز، أبو العبَّاس بن عبدالله بن مسلم محمد بن العبَّاس، (ت ٢٩٦هـ)، **طبقات الشعراء في مدح الخلفاء والوزراء**، ط١، (اعتنى بنشره عبَّاس إقبال لوزاك)، لندن، ١٩٣٩م.

١٨٤.**فصول التماثيل في تباشير السرور**، ط١، (تحقيق: جورج قنازع، وفهد أبو خضرة)، مطبوعات مجمع اللغة العربية، دمشق، ١٤١٠هـ/١٩٨٩.

١٨٥. المعجـم المفهرَّس **لألفاظ الحديث النبوي عن الكتب الستة** **لغـة**، وعن مسند الدارمي، **وموطأ مالك، ومسند أحمد بن** حنبل. ليدن، مكتبة بريل، ١٩٣٦.

١٨٦. المعجـم **المفهرَّس لألفاظ القرآن الكريم، وضعه محمد فؤاد** عبد الباقي، ط١، دار الفكر، بيروت، **١٤٠١هـ/١٩٨١م.**

١٨٧. المقدسـي، شمس الدين أبو عبدالله **محمد بن أحمد بن أحمد** البشّاري، (ت ٣٨٠هـ)، **أحسـن التقاسـيم في معرفة** الأقاليم. ط١، مكتبة المثنى، بغداد، **[١٩٠٠].**

١٨٨. ــــــــــ، **نفـخ الطيـب مـن غصـن الأندلس** الرطيـب، ط١، (تحقـيق: إحسـان عـبَّاس)، **دار صادر،** بيروت، ١٣٨٨هـ/١٩٦٨م.

١٨٩. المقريـزي، تقي الدين أحمد بن علي، **(ت ٨٤٥هـ)، اتعاظ** الحنفا **بأخبار الأئمة الفاطميين الخلفا، ط١، (تحقيق: محمد** حلمي)، القاهرة، ١٩٧١.

١٩٠. المقـري، أبو العبَّاس أحمد بن محمد، **(ت ١٠٤١هـ)، نفخ** الطيـب **من غصن الأندلس الرطيب، ط١، (تحقيق وتعليق:** محمـد محـي الدين عبد الحميد)، **المكتبة التجارية الكبرى،** القاهرة، ١٩٤٩.

١٩١. ــــــــــ، **الخطـط المقريزية المسماة بالمواعظ** والاعتبار **بذكر الخطط والآثار، ٤ج، مطبعة النيل، القاهرة،** [١٩٠٦م].

١٩٢. ابن المقفع، عبدالله (ت ١٤٢هـ)، **كتاب كليلة ودمنة، ط١،** (تحقيق: فوزي عطوي)، **دار صعب، بيروت، ١٩٨٠.**

193. ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم، (ت ٧١١هـ)، **لسان العرب**، ١٥ج، دار صادر، بيروت، ١٩٦٨م.

194. منقذ، أبو المظفر أسامة بن مرشد الشيزري، (ت ٥٨٤هـ)، **كتاب الاعتبار**، (حرره: فيليب حتي)، مطبعة جامعة برنستون، ١٩٣٠م.

195. الموسوي، العبّاس بن علي بن نورالدين المكي الحسيني، **نزهة الجليس ومنية الأديب الأنيس**، ط١، النجف الأشرف، منشورات المطبعة الحيدرية، ١٣٨٦هـ/١٩٦٧م.

196. الميداني، أبو الفضل أحمد بن محمد، (ت ٥١٨هـ)، **مجمع الأمثال**، ط١، (تحقيق: محمد محي الدين عبدالحميد)، مطبعة السعادة، ١٩٥٩.

197. ـــــــــــــ، **مجمع الأمثال**، ط٢، (تحقيق: محمد أبوالفضل إبراهيم)، دار الجيل، بيروت، ١٤٠٧هـ/ ١٩٨٧م.

198. النبهاني، يوسف بن إسماعيل، (ت ١٩٣٢م)، **جامع كرامات الأولياء**، ط١، (تحقيق ومراجعة: إبراهيم عطوة عوض)، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ١٤١٤هـ/١٩٩٣م.

199. ابن النديم، محمد بن إسحاق الورّاق، (ت ٤٣٨هـ)، **كتاب الفهرست**، (تحقيق: رضا تجدّد)، مكتبة الأسدي، طهران، [١٩٧١م].

200. النرشخي، أبو بكر محمد بن جعفر، (ت ٣٤٨هـ)، **تاريخ بخاري**، (ترجمة وتحقيق: أمين عبدالمجيد بدوي، ونصرالله

مبشر الطرازي)، دار المعارف، القاهرة، ١٩٦٥. (ذخائر العرب؛ ٤).

٢٠١. النويري، شهاب الدين بن أحمد بن عبد الوهاب، (ت ٧٣٣هـ)، **نهاية الأرب في فنون الأدب**، نسخة مصورة عن طبعة دار الكتب المصرية، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، [--١٩]، ١٨ج في ٩.

٢٠٢. ابن هشام، جمال الدين أبو محمد عبدالملك بن هشام الحميري، (ت ٢١٣هـ)، **السيرة النبوية**، ط٣، (تحقيق: مصطفى السقا، إبراهيم الأبياري، عبد الحفيظ شلبي)، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ١٤٢١هـ/٢٠٠٠م.

٢٠٣. أبو هلال العسكري، الحسن بن عبدالله، (ت بعد ٣٩٥ هـ)، **كتاب الصناعتين**، ط١، (تحقيق: علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم)، المكتبة العصرية، بيروت، ١٤٠٦هـ/١٩٨٦م.

٢٠٤. الواقدي، أبوعبدالله محمد بن عمر، (ت ٢٠٧هـ)، **كتاب المغازي**، ط١، (تحقيق: ألفرد فون كريمر)، الجمعية الآسيوية في البنغال، ١٨٥٦م.

٢٠٥. الونشريسي، أبو العبَّاس أحمد بن يحيى التلمساني، (ت ٩١٤هـ)، **المعيار المعرب والجامع المقرب عن فتاوى علماء إفريقية والأندلس**، ط١، خرّجه جماعة من الفقهاء بإشراف محمود حجي، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ١٩٨١م.

٢٠٦. ابــن وهــب الكاتــب، أبـــو الحسين إسحاق بن إبراهيم بن سـليمان، (ت بعـد ٣٣٥هـ)، البرهان في وجوه البيان، ط١، (تحقـيق: أحمـد مطلـوب وخديجة الحديثي)، جامعة بغداد، ١٣٨٧هـ/ ١٩٦٧م.

٢٠٧. وهـب بن منبه، (١١٤هـ)، كتاب التيجان في ملوك حمير، روايـة أبي محمد عبد الملك بن هشام عن أسعد بن موسى عـن أبـي إدريس بن سنان، عن جده لأمه وهب بن منبه، ط١، (تحقـيق ونشـر: مركز الدراسات والأبحاث اليمنية)، صنعاء، المركز، ١٩٧٩م.

٢٠٨. اليافعـي، عفـيف الديـن أبـو السعادات عبدالله بن أسعد، (ت ٧٦٨هـ)، روض الرياحيـن في حكايات الصالحين، ط١، (تحقـيق: محمـد عبدالرحمن ويس)، مكتبة أسامة بن زيد، حلب، ١٩٩٥.

٢٠٩. يـاقوت الحموي، شهاب الدين أبو عبدالله ياقوت بن عبدالله، (ت ٦٢٦هـ)، معجم الأدباء، ط١، (تحقيق: إحسان عبَّاس)، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ١٩٩٣.

٢١٠. ــــــــــــــ، معجـم الـبلدان، ط١، دار صـادر، بيروت، ١٩٩٥.

٢١١. اليعقوبـي، أحمد بن اسحاق أبي يعقوب بن جعفر بن وهب بن واضح، (ت بعد ٢٩٢هـ)، تاريخ اليعقوبي، ط١، ٢ج، دار صادر، بيروت، ١٩٦٠.

٢١٢. أبـو يعلـي الفرّاء، محمد بن الحسين بن محمد بن الفرّاء، (ت ٤٥٨هـ). المعـتمد فـي أصول الدين. ط١، (تقديم وتحقيق: وديع زيدان حداد، دار المشرق، بيروت، ١٩٧٤.

ثالثاً: المراجع الحديثة باللغة العربية:

١. إبراهيم، طه أحمد، (١٩٣٧). **تاريخ النقد الأدبي عند العرب في العصر الجاهلي إلى القرن الرابع الهجري**، ط١، بيروت: دار الحكمة.

٢. إبراهيم، عبدالله، (٢٠٠٠). **التلقي والسياقات الثقافية**. ط١، بيروت: دار الكتاب الجديد المتحدة، طرابلس (الغرب): دار أويا للطباعة والنشر.

٣. __________، (١٩٩١). **الثقافة العربية والمرجعيات المستعارة، تداخل الأنساق والمفاهيم ورهانات العولمة**. ط١، بيروت، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي.

٤. __________، (٢٠٠٠). **السردية العربية، بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي**، ط٢، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

٥. __________، (٢٠٠٣). **السردية العربية الحديثة**. تفكيك الخطاب الاستعماري وإعادة تفسير النشأة. ط١، بيروت، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي.

٦. __________، (٢٠٠١). **عالم القرون الوسطى في أعين المسلمين**، ط١، أبوظبي: المجمع الثقافي.

٧. __________، (٢٠٠١). **المركزية الإسلامية، صورة الآخر في المخيال الإسلامي خلال القرون الوسطى**. ط١، بيروت، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي.

٨. ـــــــــــ، (٢٠٠٣). **المركزية الغربية، إشكالية التكون والتمركز حول الذات**. ط١، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

٩. إبراهيم، نبيلة، (د.ت). **أشكال التعبير في الأدب الشعبي**. ط٣، (مزيدة ومنقحة)، القاهرة: دار المعارف.

١٠. ـــــــــــ، (١٩٨٠). **الحكايات الشعبية العربية، دراسة نظرية ميدانية مزودة بالنماذج**. ط١، بيروت: دار ابن خلدون.

١١. ـــــــــــ، (١٩٧٣). **الدراسات الشعبية بين النظرية والتطبيق**. ط١، القاهرة: مكتبة القاهرة الحديثة.

١٢. ـــــــــــ، (١٩٩٠). **فن القص في النظرية والتطبيق**، ط١، القاهرة: مكتبة غريب.

١٣. ـــــــــــ، (١٩٧٤). **قصصنا الشعبي من الرومانسية إلى الواقعية**، ط١، بيروت: دار العودة، طرابلس: دار الكتاب العربي.

١٤. ابراهيم، نعمة الله، (١٩٩٤). السير الشعبية العربية، ط١، بيروت: شركة المطبوعات للتوزيع والنشر.

١٥. الأبنودي، عبدالرحمن، (د.ت). السيرة الهلالية. القاهرة: أخبار اليوم.

١٦. الأحمد، نهلة فيصل، (١٤٢٣هـ). **التفاعل النصي والتناصية (Intertextuality)**، النظرية والمنهج، ط١، الرياض: مؤسسة اليمامة الصحفية.

١٧. الأدلبـي، ألفة، (١٩٧٤). **نظرة في أدبنا الشعبي، ألف ليلة ولـيلة وسـير الملـك سـيف بـن ذي يزن، ط١، دمشق:** منشورات اتحاد الكتاب العرب.

١٨. الأسد، ناصر الدين، (١٩٧٠). **محمد روحي الخالدي، رائد** البحـث التاريخي الحديث في **فلسطين، ط١، القاهرة: معهد** البحوث والدراسات العربية.

١٩. ________، (١٩٨٨). **مصـادر الشـعر الجاهلي،** ط٧، بيروت: دار الجيل.

٢٠. الأعرجي، محمد حسين، (١٩٧٨). **فن التمثيل عند العرب.** ط١، بغـداد: منشـورات **وزارة الثقافة والفنون، الموسوعة** الصغيرة؛ ٨.

٢١. ألكـك، فيكـتور، (١٩٦١). **بديعات الزمان، بحث تاريخي** تحليلـي فـي مقامات الهمذاني، **مقدمة فؤاد أفرام البستاني.** ط١، بـيروت: المطـبعة الكاثوليكية، **(نصوص ودراسات؛** ١٥).

٢٢. بـدران، محمـد أبوالفضـل، (٢٠٠٢). **أدبـيات الكرامة** الصـوفية، دراسـة في الشكل **والمضمون. ط١، أبوظبي:** مركز زايد للتراث والتاريخ.

٢٣. بـدوي، أحمـد أحمـد، (١٩٥٧). **أسس النقد الأدبي عند** العرب، ط١، القاهرة: مكتبة **نهضة مصر.**

٢٤. بـدوي، أميـن عـبد المجيد، (١٩٨١). **القصـة في الأدب** الفارسـي، ط١، بـيروت: **دار النهضـة العربـية للطباعة** والنشر.

٢٥. بدوي، عبدالرحمن، (١٩٤٦). **شخصيات قلقة في الإسلام**، ط١، القاهرة: مكتبة النهضة المصرية.

٢٦. البستاني، سليمان، (١٩٦٥). **مقدمة الإلياذة**. ط٢، بيروت: المطبعة الكاثوليكية.

٢٧. بكّار، توفيق، (١٩٨٧) **دراسات في النقد الحديث**. ط١، صفاقس: منشورات مهرجان قابس الدولي.

٢٨. بنكّراد، سعيد، (١٩٩٤). **مدخل إلى السيميائية السردية**. ط٢، الجزائر: منشورات الاختلاف.

٢٩. البهبيتي، نجيب، (١٩٨١). **المعلقة العربية الأولى أو عند جذور التاريخ**. ط١، الدار البيضاء: دار الثقافة.

٣٠. البهنسي، عفيف، (١٤١٨هـ/١٩٩٨). **الجمالية الإسلامية في الفن الحديث**. ط١، دمشق، القاهرة: دار الكتاب العربي.

٣١. البيّاتي، شوكت، (١٩٨٩). **تطور فن الحكواتي وأثره في المسرح العربي المعاصر**. ط١، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة. (آفاق عربية).

٣٢. بيومي، السباعي، (١٩٥٦). **تاريخ القصة والنقد في الأدب العربي**. ط١، القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية.

٣٣. تمرة، عبد الفتاح، (١٩٧١). **مسألة خلق القرآن وأثرها في صفوف الرواة والمحدثين وكتب الجرح والتعديل**. ط١، حلب، بيروت: مكتبة المطبوعات الإسلامية، ١٩٧١.

٣٤. بن تميم، علي، (٢٠٠٣). **السرد والظاهرة والدرامية، دراسة في التجليات الدرامية للسرد العربي القديم**. ط١، بيروت، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي.

٣٥. التونسي، محمد الخضر، (١٣٤٠هـ/١٩٢٢). **الخيال في الشعر العربي**. ط١، دمشق: المكتبة العربية.

٣٦. __________، (١٩٣٩). **رسائل الإصلاح**، ط١، القاهرة: مطبعة حكيم.

٣٧. تيمور، محمود، (١٩٥٩). **الأدب الهادف**. ط١، القاهرة: مكتبة الآداب.

٣٨. __________، (١٩٦٠). **فن القصص، دراسات في القصة والمسرح**. ط١، القاهرة: مكتبة الآداب ومطبعتها.

٣٩. __________، (١٩٨٠). **القصة في الأدب العربي وبحوث أخرى**، ط١، بيروت: المكتبة العصرية.

٤٠. __________، (١٩٣٠). **نشوء القصة وتطورها**. ط١، القاهرة: المطبعة السلفية.

٤١. ثامر، فاضل، (١٩٩٤). **اللغة الثانية في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب العربي الحديث**. ط١، بيروت، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي.

٤٢. الجابري، حمدي، ~~(١٩٩٢). المونودراما والمحبطين~~، **مسرح خدعنا... والآخر ظلمناه!**، ط١، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.

٤٣. الجابري، محمد عابد، (٢٠٠٠). **بنية العقل العربي**، ط٦، بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية.

٤٤. __________، (٢٠٠٠)، **تكوين العقل العربي**، ط٦، بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية.

٤٥. الجهيمان، عبدالكريم، (١٤١٢هـ/٢٠٠٠م). **أساطير شعبية من قلب جزيرة العرب**. ط٦، بيروت: دار أشبال العرب.

٤٦. الجويلي، محمد، (١٩٩٢). **الزعيم السياسي في المخيال الإسلامي بين المقدس والمدنس**. ط١، تونس: دار سراس للنشر.

٤٧. الجَجّاجي، أحمد شمس الدين، (١٩٧٨). **العرب وفن المسرح**. ط١، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.

٤٨. حسن، محمد رشدي، (١٩٧٤). **أثر المقامة في نشأة القصة المصرية الحديثة**. ط١، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.

٤٩. حسن، محمد عبد الغني، (١٩٥٥). **التراجم والسير**، ط٢، القاهرة: دار المعارف.

٥٠. الحسين، أحمد، (١٩٩٥). **أدب الكدية في العصر العباسي**، دراسة في أدب الشحاذين والمتسولين. ط٢، دمشق: دار الحصاد للنشر والتوزيع.

٥١. حسين، طه، (١٣٤٤هـ/١٩٢٦م). **في الشعر الجاهلي**، ط١، القاهرة: مطبعة دار الكتب المصرية.

٥٢. ـــــــــــــ، (١٩٧٣/١٩٧٤). **المجموعة الكاملة لمؤلفات الدكتور طه حسين**، من حديث الشعر والنثر، ط١، بيروت: دار الكتاب اللبناني، مكتبة المدرسة، م٥.

٥٣. الحسيني، إسحاق موسى، (١٩٦٧). **النقد الأدبي المعاصر في الربع الأول من القرن العشرين**. ط١، القاهرة: معهد البحوث والدراسات العربية.

٥٤. الحكيم، توفيق، (١٩٤٣). **زهرة العمر**. ط١، القاهرة: مكتبة الآداب.

٥٥. ___________، (-١٩٨). **قالبنا المسرحي**، ط١، القاهرة: مكتبة الآداب.

٥٦. حليفي، شعيب، (١٩٩٧). **شعرية الرواية الفانتاستيكية**، ط١، القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة.

٥٧. حمادة، إبراهيم، (١٩٦١). **خيال الظل وتمثيليات ابن دانيال**. ط١، القاهرة: المؤسسة المصرية.

٥٨. الحمصي، قسطاكي بك. (١٩٩٩)، **منهل الورّاد في علم الانتقاد**. حرّره وقدّم له أحمد إبراهيم الهواري. ط١، القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة.

٥٩. حمودة، عبدالعزيز، (١٩٩٤). **المرايا المحدّبة، من البنيوية إلى التفكيك**. ط١، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب. عالم المعرفة، رقم (٢٣٢).

٦٠. حمودي، هادي حسن، (١٩٨٥)، **المقامات من ابن فارس إلى بديع الزمان الهمذاني**. ط١، بيروت: دار الآفاق الجديدة.

٦١. حوّاس، عبدالحميد، (٢٠٠٣). **أوراق في الثقافة الشعبية**. ط١، القاهرة: دار الأمين للنشر والتوزيع، مركز البحوث العربية للدراسات العربية والإفريقية والتوثيق، المجلس الإفريقي لتنمية البحوث الاجتماعية، داكار.

٦٢. الحيدري، إبراهيم، (١٩٩٩). **تراجيديا كربلاء**، سوسيولوجيا الخطاب الشيعي، ط١، بيروت، لندن: دار الساقي.

٦٣. الخالدي، روحي، (١٩٨٤). **تاريخ علم الأدب عند الإفرنج والعرب وفيكتور هوكو**. تقديم حسام الخطيب. ط٤ إنسخة

عـن الطـبعة الأولــى للكتاب، الهلال، الفجالة، ١٩١٢م].
فلســطين: الأمانـــة العامة، الاتحاد العام للكتاب والصحفيين الفلسطينيين، سلسلة إحياء التراث الثقافي الفلسطيني.

٦٤. خـــان، محمـــد عبدالمعيد، (١٩٣٧). **الأساطير العربية قبل الإسلام**. ط١، القاهرة: لجنة التأليف والترجمة.

٦٥. الخطيب، بشرى محمد علي، (١٩٩٠). **القصة والحكاية في الشـــعر العربـــي في صدر الإسلام والعصر الأموي**. ط١، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة.

٦٦. خلوصـــي، صـــفاء، (١٩٥٧). **دراسات في الأدب المقارن والمذاهب الأدبية**، ط١، بغداد: مطبعة الرابطة.

٦٧. خورشـــيد، فاروق، (١٩٦٤). **أضواء على السير الشعبية**. ط١، القاهرة: المؤسسة المصرية العامة.

٦٨. ___________، (١٩٩١). **الجـــذور الشـــعبية للمسرح العربي**، ط١، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.

٦٩. ___________، (١٤١١هـــ/ ١٩٩١م). **عـــالم الأدب الشعبي العجيب**، ط١، القاهرة: دار الشروق.

٧٠. ___________، (١٩٩٢). **فـــي الأصول الأولى للرواية العربـــية**، ط١، القاهـــرة: الهيـــئة المصرية العامة للكتاب، (المكتبة الثقافية؛ ٤٨٥).

٧١. ___________، (١٩٧٥). **فـــي الرواية العربية، عصر التجميع**، ط٣، القاهرة، بيروت، جدة: دار الشروق.

٧٢. ___________، (١٩٩٢)، **المـــوروث الشـــعبي**، ط١، القاهرة: دار الشروق.

٧٣. دوجلاس، فدوى مالطي، (١٩٨٥). **بناء النص التراثي**، دراسات في الأدب والتراجم، ط١، **القاهرة: الهيئة المصرية** العامة للكتاب.

٧٤. دياب، عبد الحي، (١٣٨٧هـ/١٩٦٨). **التراث النقدي قبل مدرسة الجيل الجديد**. ط١، **القاهرة: دار الكاتب العربي** للطباعة والنشر.

٧٥. دياب، محمد بك، (١٩٠٠). **تاريخ آداب اللغة العربية، ج٢**، القاهرة: مطبعة جريدة الإسلام.

٧٦. الراعي، علي، (١٩٩٩). **المسرح في الوطن العربي، ط٢**، الكويت: المجلس الوطني **للثقافة والآداب. عالم المعرفة؛** ٢٨٤.

٧٧. الرافعي، مصطفى صادق، (١٣٥٩هـ/١٩٤٠). **تاريخ** آداب **العرب. ضبطه وصححه وحقق أصوله محمد سعيد** العريان. ط٢، القاهرة: **المكتبة التجارية الكبرى.**

٧٨. الراوي، صلاح ، (٢٠٠٢)، **الثقافة الشعبية وأوهام** الصفوة، ط١، القاهرة: مركز الحضارة العربية.

٧٩. بن رمضان، فرج، (٢٠٠١). **الأدب العربي القديم ونظرية الأجناس والقصص**، ط١، تونس: **صفاقس، دار محمد علي** الحامي.

٨٠. الروبي، ألفت، (١٩٩١)، **الموقف من القص في تراثنا** النقدي. ط١، القاهرة: **مركز البحوث العربية للدراسات** والتوثيق والنشر.

٨١. الــزيات، أحمــد حسن، (١٣٥٤هــ/١٩٣٥). **تاريخ الأدب العربـــي للمـــدارس الـــثانوية والعلـــيا**. ط٦، طبعة مزيدة ومنقحة، القاهرة: لجنة التأليف والترجمة والنشر.

٨٢. زيدان، جرجي، (١٩٢٤). **تاريخ آداب اللغة العربية**، ط٢، القاهرة: دار الهلال.

٨٣. زينة، حسني، (-١٩٩). **جغرافيا الوهم**. ط١، لندن: رياض الريس.

٨٤. ســركيس، يوســف إلــياس، (١٩٢٨)، **معجم المطبوعات العربيّة والمعرّبة**، ط١، القاهرة: مطبعة سركيس.

٨٥. الســعافين، إبراهيم، (١٤٠٧هــ/١٩٨٧). **أصول المقامات**. ط١، بيروت: دار المناهل.

٨٦. ____________، (١٤٠٧هــ/ ١٩٨٧)، **تطور الرواية العربـــية في بلاد الشام ١٨٧٠-١٩٦٧**. ط١، بيروت: دار المناهل.

٨٧. ____________،(١٩٩٠)، **المسرحية العربية والتراث**، ط٢، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة.

٨٨. ســعد، فــاروق، (١٩٦٢)، **مــن وحــي ألف ليلة وليلة**. ط٢، بيروت: المكتبة الأهلية.

٨٩. سعد، فهمي، (١٩٨٣)، **العامة في بغداد في القرنين الثالث والرابع الهجريين**، ط١، بيروت، الأهلية للنشر والتوزيع.

٩٠. سعيد، نفوسة زكريا، (١٩٦٦)، **عبدالله النديم بين الفصحى والعامية**، ط١، القاهرة: الدار القومية للطباعة والنشر.

٩١. ســلطان، جمــيل، (١٩٦٧)، **فــن القصة والمقامة**، ط١، بيروت: دار الأنوار،

٩٢. سليمان، موسى، (١٩٦٠)، **الأدب القصصي عند العرب.** ط٣، بيروت: دار الكتاب اللبناني للطباعة والنشر، مكتبة المدرسة.

٩٣. السيد، رضوان، (١٩٩٧)، **الجماعة والمجتمع والدولة، سلطة الإيديولوجيا في المجال السياسي العربي الإسلامي.** ط١، بيروت: دار الكتاب العربي.

٩٤. السيوفي، مصطفى محمد أحمد علي، (١٩٨٥). **ملامح التجديد في النثر الأندلسي خلال القرن الخامس الهجري.** بيروت: عالم الكتب.

٩٥. الشابي، أبو القاسم، (١٩٨٣). **الخيال الشعري عند العرب.** ط٢، تونس: الدار التونسية للنشر.

٩٦. شُحيّد، جمال، (١٩٨٢). **في البنيوية التركيبية، دراسة** في منهج لوسيان غولدمان، ط١، **بيروت: دار ابن رُشد.**

٩٧. الشكعة، مصطفى، (١٩٧١). **بديع الزمان الهمذاني، رائد** القصة العربية والمقالة الصحفية، **ط١، بيروت: دار الرائد** العربي.

٩٨. شُلحت، فيكتور، (١٩٨٧). **النزعة الكلامية في أسلوب الجاحظ.** ط٢، بيروت: دار المشرق.

٩٩. شلش، علي، (١٩٩٢). **نشأة النقد الروائي في الأدب العربي.** ط١، القاهرة: مكتبة غريب.

١٠٠. الشيبي، كامل مصطفى، (١٣٩٤هـ/١٩٧٤). **شرح ديوان الحلاج**، ط١، بيروت، بغداد: مكتبة النهضة.

١٠١. شـيخو، لويـس، (١٩٩١). **تاريخ آداب اللغة العربية في القـرن التاسـع عشـر والربع الأول من القرن العشرين. (١٨٠٠-١٩٢٥)**، ط٣. بيروت: دار المشرق.

١٠٢. ________، (١٩٩٩)، **شـعراء النصرانية**، ط٥، (جمعه ونسقه: لويس شيخو)، بيروت: دار المشرق.

١٠٣. صـالح، أحمـد رشـدي، (١٩٥٥). **الأدب الشعبي**. ط٣. القاهرة: مكتبة النهضة المصرية.

١٠٤. صـمّود، حمادي، (١٩٨٨). **الوجه والقفا في تلازم التراث والحداثة**. ط١، تونس: الدار التونسية للنشر.

١٠٥. ضيف، أحمد، (١٩٢١). **مقدمة لدراسة بلاغة العرب**. ط١، القاهرة: مطبعة السفور.

١٠٦. ضـيف، شـوقي، (د.ت). **عصر الدول والإمارات (مصر)**. القاهرة: دار المعارف. سلسلة تاريخ الأدب العربي؛ ٧.

١٠٧. ________، (١٩٨٠). **المقامـة**. ط٥، القاهرة: دار المعارف. (فنون الأدب العربي، الفن القصصي؛ ١).

١٠٨. الطاهـر، سـلوى، (١٩٩٥). **بدايات الكتابة التاريخية عند العـرب، أول سـيرة فـي الإسلام**، ط٥، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

١٠٩. الطرابلسـي، إبراهـيم أفـندي الأحـدب، (١٨٩٠). **كشف المعانـي والبـيان عن رسائل بديع الزمان**، ط١، بيروت: المطبعة الكاثوليكية.

١١٠. طرشـونة، محمـود، (٢٠٠٠)، **إشـكالية المنهج في النقد الأدبي**. ط١، تونس: دار المعارف. الدراسات الأدبية؛ ٢٤.

١١١. ______________، (١٩٨٦). **مدخل إلى الأدب المقارن وتطبيقه على ألف ليلة وليلة**، ط١، تونس: مطابع الوحدة.

١١٢. عبَّاس، إحسان، (٢٠٠١). **تاريخ الأدب الأندلسي، عصر الطوائف والمرابطين**، ط١، عمان: دار الشروق للنشر والتوزيع.

١١٣. ______________، (١٩٧٧). **ملامح يونانية في الأدب العربي**. ط١، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

١١٤. عبَّاس، حسن، (١٩٨٧). **نشأة المقامة في الأدب العربي**. ط١، القاهرة: دار المعارف.

١١٥. عبد الحكيم، شوقي، (١٩٨٠). **الحكايات الشعبية العربية**، دراسة نظرية ميدانية مزودة بالنماذج، ط١، بيروت: دار ابن خلدون.

١١٦. ______________، (١٩٨٣). **سيرة بني هلال**. ط١، بيروت: دار التنوير.

١١٧. ______________، (د.ت). **موسوعة الفولكلور والأساطير العربية**. القاهرة: مكتبة مدبولي.

١١٨. عبد الحميد، علي عبدالمنعم، (١٩٩٤). **النموذج الإنساني في أدب المقامة**. ط١، القاهرة: الشركة المصرية العالمية للنشر (لونجمان)، بيروت: مكتبة لبنان ناشرون.

١١٩. عبدالمنعم، عمرو، (١٤١٣هـ/١٩٩٣). **الصحيح من قصة الإسراء والمعراج**، ط١، طنطا: دار الصحابة للتراث.

١٢٠. عبدالهادي، عبدالرحمن، (١٩٩٤)، **التاريخ والأسطورة**، ط١، بيروت: دار الطليعة للطباعة والنشر .

١٢١. **العـدل**، حسن توفيق، (١٩٩٢). **تاريخ آداب اللغة العربية ١٨٦٥-١٩٠٤**. تقديـم وتحقـيق وليد محمود خالص، أبو ظبي.

١٢٢. عرســان، علــي عقلة. (١٩٨١)، الظواهر المسرحية عند **العرب**. ط١، دمشق: اتحاد الكتاب العرب.

١٢٣. عصــفور، جابــر، (١٩٩٢). **الصــورة الفنية في التراث الــنقدي والبلاغي عند العرب**. ط٣، بيروت، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي.

١٢٤. ـــــــــــــ، (١٩٩١). **قراءة التراث النقدي**. ط١، القاهرة: مؤسسة عيبال للدراسات والنشر.

١٢٥. ـــــــــــــ، (١٩٩٨). **نظــريات معاصــرة**، ط١، دمشق: دار المدى.

١٢٦. العظمــة، نذيــر، (٢٠٠٠). **المعــراج والرمــز الصوفي**، ط١، دمشق: دار علاءالدين.

١٢٧. العقّــاد، عبّاس محمود، (١٩٦٠). **أثر العرب في الحضارة الأوروبية**. ط٢. القاهرة: دار المعارف.

١٢٨. ـــــــــــــ، (١٩٧٢). **تراجم وسير جحا الضاحك**. المجموعة الكاملة لمؤلفات العقاد. م١٦، بيروت: دار الكتاب اللبناني. مكتبة المدرسة.

١٢٩. ـــــــــــــ، (١٩٧٣) **خواطــر فــي الفن والقصة**. ط١، بيروت، : دار الكتاب العربي.

١٣٠. ـــــــــــــ، (١٩٧٢) **الخـيال في رسالة الغفران**، المجموعة الكاملة، م٢٥، بيروت: دار الكتاب اللبناني، مكتبة المدرسة.

١٣١. ـــــــــــــ، (١٩٦٦). **فـي بيتـي، ط١، بيروت:** المكتبة العصرية.

١٣٢. ـــــــــــــ، (د.ت). **مطالعـات في الكتب والحياة.** بيروت، صيدا: منشورات المكتبة العصرية.

١٣٣. ـــــــــــــ، (د.ت). **المقامـة بيـن المحافظـة** والـتجديد، عيدالقلم ومقالات أخرى، **تحرير الحساني حسن** عبدالله. بيروت، صيدا، **منشورات المكتبة العصرية.**

١٣٤. عكاشـة، ثروت، (١٩٧٤). **فن الواسطي من خلال مقامات** الحريـري، أثـر إسـلامي مصور. دار المعارف، **القاهرة،** تاريخ الفن العين تسمع والأذن ترى).

١٣٥. العلـي، عدنـان عبيد، (١٤٢١هـ/٢٠٠٠م). **الأدب العربي** بيـن الدلالـة **والتاريخ.** ط١، الأردن: **منشورات جامعة آل** البيت، المفرق.

١٣٦. علـي، فـؤاد حسـنين، (١٩٤٧). **قصصنا الشعبي، ط١،** القاهـرة: دار الفكر العربي، مطبعة **لجنة التأليف والترجمة** والنشر.

١٣٧. علـي، محمـد كرد، (١٣٦٥هـ/١٩٤٦). **رسائل البلغاء،** ط٣، القاهرة: **لجنة التأليف والترجمة والنشر.**

١٣٨. عمـر، محمـد، (١٩٩٨)، **حاضـر المصـريين، أو سر** تأخـرهم، تحقـيق مجـدي عبدالحافظ **[عن نسخة مصورة** للطـبعة الأولى الصادرة في عام ١٩٠٢م**]، القاهرة: المكتب** المصري لتوزيع المطبوعات.

١٣٩. الحنتـيل، فـوزي، (١٩٨٣). **عـالم الحكايـات الشعبية.** ط١، الرياض: دار المريخ.

١٤٠. الغنداري، نعمة الله إبراهيم، (١٩٣٣). **تاريخ آداب اللغة العربية**. ط١. بيروت: مطبعة المرسلين اللبنانيين، جونية، لبنان.

١٤١. عوض، السيد حنفي، (١٩٨٥). **بنو هلال، بين السيرة والواقع الاجتماعي**: دراسة أنثروبولوجية في قرية بني هلال بمحافظة سوهاج، ط١، القاهرة: مكتبة نهضة الشرق.

١٤٢. عوض، لويس، (١٩٨٧). **تاريخ الفكر المصري الحديث من الحملة الفرنسية إلى عصر إسماعيل**، ط٤، القاهرة: مكتبة مدبولي، ٢ج في ١.

١٤٣. الغانمي، سعيد، (١٩٩٠). **أقنعة النص**. ط١، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة.

١٤٤. ــــــــــــــ، (١٩٩٤). **الكنز والتأويل، قراءة في الحكاية العربية**. (ط٨)، بيروت، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي.

١٤٥. الغذامي، عبدالله محمد، (١٩٩٤). **القصيدة والنص المضاد**. ط١، بيروت، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي.

١٤٦. ــــــــــــــ، (١٩٩٦). **المرأة واللغة**. ط١، بيروت، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي.

١٤٧. ــــــــــــــ، (١٩٩٨). **المرأة واللغة**، ثقافة الوهم، مقاربات حول المرأة والجسد واللغة. ط١، بيروت، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي.

١٤٨. ــــــــــــــ، (٢٠٠٠). **النقد الثقافي**، قراءة في الأنساق الثقافية العربية، ط١، بيروت، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي.

١٤٩. الغزالـــي، عــبدالله محمد، (١٤٢٠هــ-١٤٢١هــ/١٩٩٩/ ٢٠٠٠). **الســـود فـــي التراث العبّاسي؛ قراءة في الجاحظ** وابن الجوزي. الكويت: **حوليات الآداب والعلوم الاجتماعية**، جامعة الكويت، الحولية العشرون، **(الرسالة؛ ١٣٨)**.

١٥٠. الغـــنّام، عزة، (١٩٩١). **الفن القصصي العربي القديم من** القـــرن الرابع إلى القرن السابع. ط١، **القاهرة: الدار الفنية** للنشر والتوزيع.

١٥١. فـــاعور، إكـــرام، (١٩٨٣). **مقامات بديع الزمان الهمذاني** وعلاقتها بأحاديث ابن دريد، ط١، **بيروت: دار اقرأ**.

١٥٢. فـــوزي حســـين، (١٩٤٣). **حديـــث السندباد القديم**. ط١، القاهرة: مطبعة لجنة التأليف والترجمة.

١٥٣. القاسمي، جمال الدين، (١٩٧٩). **تاريخ الجهمية والمعتزلة**. ط١، بيروت: مؤسسة الرسالة.

١٥٤. القاضي، محمد، (١٩٩٨). **الخبر في الأدب العربي، دراسة** فـــي السردية العربية. ط١، **بيروت: دار الغرب الإسلامي**. تونس: كلية الآداب (منوبة). **(سلسلة الآداب مجلد XXXI)**.

١٥٥. قانصـــو، أكرم، (جمادى الآخرة ١٤١٦هــ/ **نوفمبر تشرين** ثـــان ١٩٩٥). **التصوير الشعبي العربي. الكويت: المجلس** الوطني. (عالم المعرفة؛ ٢٠٣).

١٥٦. القلمـــاوي، سهير، (١٩٥٩). **ألف ليلة وليلة**. ط١، **القاهرة:** مطبعة المعارف ومكتبتها.

١٥٧. قمـــيحة، جابـــر، (١٩٨٤/١٩٨٥). **التقليدية والدرامية في** مقامات الحريري. ط١، القاهرة: د.ن.

١٥٨. كــرد علــي، محمد، (١٣٦٥هــ/١٩٤٦). **رسائل البلغاء**. ط٣، القاهرة: لجنة التأليف والترجمة والنشر.

١٥٩. كمـال الديـن، محمـد، (١٩٥٧). **العرب والمسرح**. ط١، القاهرة: كتاب الهلال، العدد ٢٩٣.

١٦٠. كـيّال، منـير، (١٩٩٥). **معجم بابات مسرح الظل**. مسرح الظـل كـركوزان وعـيواظان فـي نصوص موثّقة. ط١، بيروت: مكتبة لبنان.

١٦١. لحمداني، حميد، (١٩٩٣). **بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي**. ط١، بيروت، الدار البيضاء: المركز الثقافي.

١٦٢. الماكَري، محمد، (١٩٩١)، **الشكل والخطاب**، مدخل لتحليل ظاهراتـي. ط١، بـيروت، الـدار البيضاء: المركز الثقافي العربي.

١٦٣. مـبارك، زكي، (١٣٥٤هـ/ ١٩٣٥)، **المدائح النبوية في الأدب العربي**، ط١، القاهرة: مطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده بمصر.

١٦٤. ــــــــــــــــ، (د.ت)، **النـثر الفني في القرن الرابع**. بيروت، صيدا: منشورات المكتبة العصرية.

١٦٥. مـرتاض، عـبدالملك، (١٩٨٩). **ألـف ليلة وليلة**، دراسة سـيميائية تفكيكـية لحكايـة حمال بغداد، ط١، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة.

١٦٦. ــــــــــــــــ، (١٩٨٨). **فـن المقامـات فـي الأدب العربي**. ط٢، تونس: الدار التونسية للنشر.

١٦٧. ___________، (١٩٦٨)، **القصة في الأدب العربي القديم**، ط١، الجزائر: دار ومكتبة الشركة الجزائرية للتأليف والترجمة والطباعة والتوزيع والنشر.

١٦٨. مرسي، أحمد، (١٩٧٥). **مقدمة في الفولكلور**، ط١، القاهرة: دار الثقافة.

١٦٩. المسدي، عبدالسلام (١٩٨٣). **النقد والحداثة مع دليل بيلوغرافي**، ط٣، بيروت: دار الطليعة للطباعة والنشر.

١٧٠. مفتاح، محمد، (١٩٨٧). **دينامية النص، تنظير وإنجاز**. ط١، بيروت، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي.

١٧١. ___________، (٢٠٠٠). **مشكاة المفاهيم، النقد المعرفي والمثاقفة**. ط١، بيروت، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي.

١٧٢. الموسوي، محسن جاسم، (١٩٨٦). **ألف ليلة وليلة في نظرية الأدب الإنجليزي. الوقوع في دائرة السحر**. ط١، بيروت: منشورات مركز الإنماء القومي.

١٧٣. ___________، (١٩٩٧)، **سرديات العصر العربي الإسلامي الوسيط**. ط١، بيروت، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي.

١٧٤. ___________، (١٩٨٦)، **الرواية العربية، النشأة والتحول**. ط١، بغداد: مكتبة التحرير.

١٧٥. مندور، محمد، (١٩٤٨). **النقد المنهجي عند العرب ومنهج البحث في الأدب واللغة مع ترجمة عن الأستاذين لانسون وماييه**. ط١، القاهرة: دار نهضة مصر للطبع والنشر.

١٧٦. ناصف، مصطفى، (١٤٢٠هـ/٢٠٠٠). **النقد العربي نحو نظرية ثانية**. الكويت: المجلس الوطني. عالم المعرفة، رقم (٢٥٥).

١٧٧. النجّار، محمد رجب، (١٩٩٥). **التراث القصصي في الأدب العربي**، مقاربات سوسيوسردية. ط١، الكويت: منشورات ذات السلاسل.

١٧٨. ________، (١٩٨١). **حكايات الشُطار والعيّارين في التراث العربي**. ط١، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، عالم المعرفة، شوال، ذو القعدة، ١٤٠١ هـ، سبتمبر، أيلول، ١٩٨١، رقم (٤٥).

١٧٩. ________، (١٩٩٦)، **النثر العربي القديم من الشفاهية إلى الكتابية**. ط١، الكويت: دار الكتاب الجامعي للنشر والتوزيع.

١٨٠. نجم، محمد يوسف، (١٩٦٦). **القصة في الأدب العربي (١٨٧٠-١٩١٤)**. ط٣، بيروت: دار الثقافة.

١٨١. نصّار، حسين، (١٤٠٠هـ/١٩٨٠). **نشأة التدوين التاريخي عند العرب**، ط١، بيروت: منشورات اقرأ.

١٨٢. هيكل، محمد حسين، (١٩٩٢)، **زينب، مناظر وأخلاق ريفية**، ط٥، القاهرة: دار المعارف.

١٨٣. ياغي، هاشم، (١٩٦٨). **النقد الأدبي الحديث في لبنان**. القاهرة: دار المعارف.

١٨٤. يقطين، سعيد، (١٩٩٤). **ذخيرة العجائب العربية**. ط١، بيروت، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي.

١٨٥. ____________، (١٩٩٧). **قال الراوي، البنيات الحكائية في السيرة الشعبية، ط١، بيروت، الدار البيضاء:** المركز الثقافي العربي.

١٨٦. ____________، (١٩٩٧)، **الكلام والخبر، مقدمة للسرد** العربي، ط١، بيروت، الدار البيضاء: **المركز الثقافي** العربي.

١٨٧. يونس، عبد الحميد، (١٩٦٨). **الحكاية الشعبية.** ط١، القاهرة: المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر. (المكتبة الثقافية؛ ٢٠٠).

١٨٨. ____________، (١٩٧٣). **دفاع عن الفولكلور.** ط١، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.

١٨٩. ____________، (-١٩٦). **الظاهر بيبرس في القصص الشعبي.** ط١، القاهرة: وزارة الثقافة والإرشاد القومي. (المكتبة الثقافية؛ ٣).

١٩٠. ____________، (١٩٨٣)، **معجم الفولكلور مع مسرد** إنجليزي عربي، ط١، بيروت: مكتبة لبنان.

١٩١. ____________، (١٩٦٨). **الهلالية في التاريخ** والأدب الشعبي. ط٢، القاهرة: مطبعة جامعة القاهرة، دار المعارف.

رابعاً: المراجع المترجمة:

الكتب المترجمة:

١. إيش، ألرود وآخرون. (١٩٩١)، **نظرية الأدب في**

القرن العشرين، ط١، ترجمة: محمد العمري، الدار البيضاء: إفريقيا الشرق.

٢. إيسر، فولفجانج، (٢٠٠٠). **فعل القراءة**، نظرية في الاستجابة الجمالية، ط١، ترجمة عبدالوهاب علوب، القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة.

٣. إيكو، أمبرطو، (٢٠٠١). **الأثر المفتوح**، ط٢، ترجمة: عبدالرحمن بوعلي، اللاذقية: دار الحوار للنشر والتوزيع.

٤. ــــــــــــ، (٢٠٠٠)، **التأويل بين السيميائيات والتفكيكية**، ط١، ترجمة وتقديم: سعيد بنكَراد، بيروت، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي.

٥. ــــــــــــ، (١٩٩٦)، **القارئ في الحكاية**، ط١، ترجمة: أنطوان أبوزيد، بيروت، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي. (سلسلة المعرفة الأدبية؛ رقم ٢٢).

٦. إيلام، كير، (١٩٩٢). **سيمياء المسرح والدراما**، ط١، ترجمة: رئيف كرم، بيروت، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي.

٧. باختين، ميخائيل، (١٩٨٦)، **شعرية دوستويفسكي**، ط١، ترجمة: جميل نصيف التكريتي، مراجعة حياة شرارة، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، الدار البيضاء: دار توبقال.

١. خورشـــيد، فاروق، ذهني، محمود، (١٩٨٠). **فن كتابة السيرة**، ط١، منشورات اقرأ، بيروت.

٢. الراعي، علي وآخرون، (١٩٨٤). **ندوة التراث العربي والمســرح**، ط١، الكويــت: المجلــس الوطني للثقافة والفنون والآداب، (١١-١٤ فبراير ١٩٨٤).

٣. الرويلي، ميجان، البازعي، سعد، (٢٠٠٢). **دليل الناقد الأدبــي**، إضاءة لأكثر من سبعين تياراً ومصطلحاً نقدياً معاصـــراً. ط٣، بيروت، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي.

٤. ســـيرة بنـــي هلال، **أعمال الندوة العالمية الأولى حول السيرة الهلالية**، (١٩٩٠). ط١، تونس: الدار التونسية للنشر، المعهد القومي للآثار والفنون.

ثامناً: فصول منشورة في كتب محرّرة:

١. بـــدوي، محمد مصطفى، (٢٠٠٣). **المسرحية العربيّة، الـــتطوّرات المبكرة، الأشكال التقليدية للفن المسرحي**، تـــرجمة: ابتســـام صـــادق، في: **تاريخ كيمبردج للأدب العربي**، ص٤١-٥٠.

٢. بكّـــار، توفـــيق، (١٩٨٨)، **المـــنهج الجدلي في تحليل القصـــص، جدلية الحكمة والسلطان، تحليل نص: مثل الأرنـــب والأســـد**، فـــي: **أعمـــال ندوة القراءة والكتابة المـــنعقدة بكلية الآداب والعلوم الإنسانية بتونس من ٣٠**

مــارس إلى ٢ إبريل ١٩٨٨، تونس: منشورات جامعة تونس الأولى، ص٦٥-٧٨.

٣. جاكوبســون، (١٩٨٢). **القــيمة المهيمنة**، في: نظرية المــنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس، ترجمة: إبراهــيم الخطيــب، ط١، بــيروت: مؤسســة الأبحاث العربــية، الــدار البيضــاء، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، ص٤٥-٦٠.

٤. الروبــي، ألفــت، (١٩٩٣)، **المثل والتمثيل في التراث الــنقدي والبلاغي حتى نهاية القرن الخامس الهجري**، في: المجاز والتمثيل في العصور الوسطى، ط٢، الدار البيضاء: تانسيفت، ص٧٥-١٠٣.

٥. الزهراني، معجب سعيد، (٢٠٠٣). **النقد الثقافي، نظرة جديــدة أم إنجاز في سياق مشروع متجدّد**، في: عبدالله الغذّامــي والممارســة الــنقدية الثقافية، ط١، بيروت: المؤسســة العربــية للدراسات والنشر، البحرين: وزارة الإعلام، ص١٣١-١٥٦.

٦. شــيدفار، (١٩٨٦). **حــول نشــوء وأســلوب السيرة الشــعبيّة العربيّة**، في: بحوث سوفيتية جديدة في الأدب العربــي. مجموعــة مقــالات، ترجمة: محمد الطيّار، موسكو: دار رادوغا، ص٩٤-١٠٠.

٧. شــافر، جان-ماري، (١٤١٥هـ/١٩٩٤م). **من النص إلــى الجنس، ملاحظات حول الإشكالية الأجناسية**، في: كــارل فييــتور وآخــرون، نظــرية الأجناس الأدبية، تعريــب: عــبدالعزيز شبيل، مراجعة: حمّادي صمود.

ط١، جـدة: كـتاب النادي الأدبي الثقافي، رقم (٩٩)، ص١٢٩-١٦٠.

٨. عصـفور، جابـر، (١٩٩٣). **بلاغة المقموعين، في:** المجـاز والتمثـيل فـي العصور الوسطى، ط٢، الدار البيضاء: تانسيفت، ص٦-٤٩.

٩. يـاوس، هـانس روبـرت، (١٩٩٤)، **أدب العصـور الوسـطى ونظـرية الأجـناس، فـي: نظرية الأجناس** الأدبـية، تعريـب: عبد العزيز شبيل، مراجعة: حمّادي صـمود، ط١، جـدة: كتاب النادي الأدبي الثقافي. رقم (٩٩)، ص٤٩-٩٠.

١٠. يقطيـن، سـعيد، (١٩٩٥). **تلقي الأحلام وتأويلها في الـثقافة العربـية، فـي: قضايا التلقي والتأويل. ط١،** الـرباط: منشـورات جامعة الملك محمد الخامس، ص ١٤١-١٦٤.

١١. ـــــــــــــ، (١٩٩٥). **تلقـي العجائبـي فـي السـرد العربـي الكلاسـيكي، غـزوة وادي السيسبان** نموذجـاً، في: نظرية التلقي، إشكالات وتطبيقات، ط١، الرباط: منشورات جامعة الملك محمد الخامس، ص٨٧-١٠٤.

١٢. كاكيا، بيير، (١٤٢٣هـ/٢٠٠٢). **كتاب النثر، ترجمة:** عفـت خوقـير، فـي: تاريخ كيمبردج للأدب العربي الحديـث، تحريـر: عبد العزيز السبيّل وأبو بكر باقادر ومحمد الشوكاني. ط١. جدة: النادي الأدبي الثقافي. رقم (١٢)، ص٥٦٧-٥٨٤.

تاسعاً: دوائر المعارف:

١. بدوي، عبدالرحمن. موسوعة الفلسفة. ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٤.

٢. بروكلمان، كارل. فصل مقامة، الطبعة الجديدة، E12، دائرة المعارف الإسلامية، راجعه وكمله شارل بلا، تعريب حسناء الطرابلسي بوزويته، الحياة الثقافية، تونس، (ع٦٢)، ١٩٩١، ص٤٣-٥٧.

٣. الزركلي، خيرالدين. الأعلام، قاموس تراجم لأشهر الرجال والنساء من العرب والمستعربين. ط٤، ٨ج، دار العلم للملايين، ١٩٧٩.

٤. منسنك وآخرون. دائرة المعارف الإسلامية. إعداد وتحرير إبراهيم زكي خورشيد، أحمد الشنتناوي، عبدالحميد يونس، ط١، دار الشعب، القاهرة، ١٩٦٩، مادة (ألف ليلة وليلة) و(الحلاّج).

عاشراً: الدوريات:

١. إبراهيم، إبراهيم إسحق، (١٤١١هـ، أكتوبر ١٩٩٠م). السيرة الهلاليّة بين التاريخ والأسطورة، محاولة في التحليل المقارن، المأثورات الشعبية، الدوحة، (ع٢٠)، ص ص٨-٢١.

٢. إبراهيم، نبيلة، (١٩٨٢م). السيرة النبوية بين التاريخ والخيال الشعبي، عالم الفكر، الكويت، م١٢، ع٤، ص ص٣٢٩-٣٦٧.

٣. ـــــــــــــــ، (١٩٨٣م). **عالمية التعبير الشعبي،** فصول، القاهرة، م٣. (ع٤)، ص٢٣-٣٧.

٤. أبـا حسين، محمد منصور، (٢٠٠٢). **مقاربة سيميائية** لمحفـزات السـرد والـنص **الباطن في سيرة الظاهر** بيبرس. **فصول.** (ع٦٠)، ص٢٩٨-٣١٤.

٥. أبـو زيـد، نصـر حامد، (١٩٩٤)، **الرؤيا في النص** السـردي، **فصـول، القاهـرة،** م١٣، (ع٣)، ص١٠٥-١٢٨

٦. أبـو ديـب، كمـال، (١٩٩٦). **المجلسيات والمقامات** والأدب العجائبي، **فصول،** م١٤، ج٢ (ع٢٤)، ص ص ٢١٠-٢٤٤.

٧. الإدريسي، رشيد، (١٩٩٧). **سيمياء التأويل، قراءة في** مقامـات الحريـري. **دراسات مغاربية.** (ع ٥/٦)، ص ص ٢٦-٣٩.

٨. الأسـود، نـزار، (١٩٩٠). **الحكواتـي فـي دمشق. المأثورات الشعبية،** (ع١٨)، ص ص٥٦-٦٣.

٩. الألوسـي، عادل كامل، (١٩٨١). **السيرة في مصادرها** التاريخية والأدبية **والشعبية مع عرض للبطولة. التراث** الشـعبي، بغداد، (ع٥)، **السنة الثانيةعشرة، ص ص٩٩** -١٢٢.

١٠. أيـوب، عبدالرحمـن، (١٩٨٦). **الأداب الشـعبية** والـتحولات التاريخية و **الاجتماعية، عالم الفكر،** م١٧، (ع١)، ص ص١٩-٤٦.

١١. بـــرادة، محمد، (١٩٨٨). جمال الدين بن شيخ، الثقافة العربيـــية وتغييـــب المتخـــيّل. الكـــرمل، (ع ٢٧). ص ص٦٩-٨٣.

١٢. بكّـــار، توفيق، (١٩٨٤). "تحليل نص كلام بكلام"، من بخلاء الجاحظ. فصول. (ع٤). ص٣٢-٤٠.

١٣. ـــــــــــــ، (١٩٨٤)، المـــنهج الإنشـــائي فـــي تحلـــيل القصـــص، تودوروف. الحياة الثقافية، (ع٣)، ص٢٠-٢٥.

١٤. ـــــــــــــ، (١٩٨٨). تحلـــيل نص مثل الرجل الهـــارب من الموت " كليلة ودمنة"، الحياة الثقافية. ع ٤٧، ص٦-١٣.

١٥. ـــــــــــــ، (١٩٩٤/١٩٩٥). جدلـــية المماثلـــة والمقابلـــة فـــي الـــتوابع والزوابع لابن شُهيد. دراسات أندلســـية. تونـــس، (ع١٠)، ص ص٥-١٩، (ع١٣)، ص ص ٥-٧.

١٦. ـــــــــــــ، (١٩٩١). جدلـــية الأدب والذهـــب. المقامة المضيرية من مقامات أبي الفضل، بديع الزمان الهمذاني. الحياة الثقافية. ع ٦١. قسم أول، ص٤-١٩.

١٧. بلاشـــير، ريجـــيس، (١٩٥٣). دراسة في تطور كلمة (مقامـــة). المشرق، بيروت، السنة السابعة والأربعون، ص٦٤٦-٦٥٣.

١٨. بينوليـــت، ديفيد، (١٩٩٤)، مدخل إلى ألف ليلة وليلة. فصول، م٤، ج١، ص٣٠-٤٩.

١٩. بلــبع، محمــد توفــيق، (١٩٨٢). **المســجد والقصص والمذكـــــرون. عــــــالم الفكـــــــر**، م١٢، (ع٤)، ص ص ٣٦٩-٤٣٤.

٢٠. البياتـــي، عـــادل جاســـم، (١٩٧٦)، **البطل الأسطوري والملحمي. آفاق عربية، بغداد، (ع٩). ص٦٤-٧١.**

٢١. جــرَّار، صلاح، (١٩٩٤). الفنون الشعبية في الأندلس الإسلامية وصلتها بالتمثيل. **مؤتة للبحوث والدراسات.** الأردن، م٩، (ع١)، ص ص ٩١-١٤٢.

٢٢. جمــي، بــو جمعــة، (١٤١٩هـــ/١٩٩٩م). **خطاب المقدمــات فــي شروح، مخطوطة، لما أبدعه الحريري مــــن مقامــــات، جــــذور، الــــرياض.** م١،ج١، ص٢٤٣-٢٤٤.

٢٣. الجيَّار، مدحت، (١٩٨٢). خيال الظل، مسرح العصور الوسطى الإسلامية، **فصول، (ع٣)، ص ص٢١-٢٩.**

٢٤. حــافظ، صــبري، (١٩٩٤). **جدلــيات البنية السردية** المركــبة فــي ليالي شهرزاد ونجيب محفوظ، **فصول،** م١٣، (ع٢). ص ص٢٠-٧٠، (عدد خاص عن ألف ليلة وليلة).

٢٥. الحجّاجــي، أحمــد شمس الدين، (١٩٩٤). **قصة الملك** الــنعمان بيــن السيرة والحكاية الشعبية، **فصول،** م١٢، (ع٤). ص ص٢٣٧-٢٤٩.

٢٦. ـــــــــــــــ، (١٤٠٩هــــ/١٩٨٩م). مصـــادر الـــراوي والـــرواية فـــي الســـيرة الشعبية. **المأثورات** الشعبية. (ع١٥). ص ص ٦٩-٨٦.

٢٧. **حجازي، حسين،** (١٩٨٠)، خيال الظل في الساحل السوري، فصل كركوزان وعيواظان، **الحياة المسرحية**، دمشق، (ع١١/١٢)، ص١٨-٣١.

٢٨. الحذيري، أحمد، (١٩٨٨). من النص إلى الجنس الأدبي، **الفكر العربي المعاصر**، بيروت، (ع ٥٤-٥٥). ص ص ١٩ - ٢٥.

٢٩. **حليفي، شعيب،** (١٩٩٧). بنيات العجائبي في الرواية العربية. **فصول**، م١٦، (ع٣). ص ص ١١٢-١١٨.

٣٠. حوّاس، عبد الحميد، (١٩٩٤). الحكاية - البيان وتأسيس شكل أدبي حكائي، قراءة في حكاية ليلية. **فصول**، م١٣، (ع٣). ص ص١٥٣-١٧٢.

٣١. ________، (١٩٨٠). سيرة بني هلال على مائدة مستديرة، **الوادي**، القاهرة، م٤، (ع٨)، ص ص ٧٤-٧٧.

٣٢. درّاز، سيزا قاسم، (١٩٨٨). توالد النصوص وإشباع الدلالة، تطبيقاً على تفسير القرآن. **ألف**، الجامعة الأمريكية، القاهرة، (ع٨)، ١٩٨٨. ص ص٣١-٨١.

٣٣. الدروبي، محمد محمود، (١٤١٥هـ/١٩٩٥م). مئة كتاب عن الإسراء والمعراج. **الزهراء**. الأردن، جامعة آل البيت، م٢، (ع٦)، ص ص٦٤-٦٥.

٣٤. درويش، أحمد، (١٩٩٤). البناء الفني لأحاديث ابن دريد وأصداؤه في مقامات بديع الزمان. **فصول**، م١٣، (ع٣)، ص ص ٢٠-٣٩.

٣٥. الرزّاز، مصطفى، (١٩٩٤). **الفنان الإسلامي وخيالات** ألــف ليلة وليلة. **فصول**، م١٣، (ع٢)، ص ص٢١٧-٢٢٨.

٣٦. رمضان، صالح، (١٤٢١هـ/ سبتمبر ٢٠٠٠). **التداخل** بيــن الأجــناس الأدبــية للمقامـــات، **جذور**، ج٤، م٢، ص ص١٠١-١٣٨.

٣٧. زكي، أحمد كمال، (١٩٨٩). **الفن القصصي في التراث** العربي. **الآداب**، بيروت، (ع٨). ص ص ٤٠-٥٠.

٣٨. الزنكَــري، حمــادي، (١٩٩٤). **الحكي في قصة تميم** الــداري، فنــياته ودلالاته. **حوليات الجامعة التونسية**، (ع ٣٥)، ص ص ٧-٦٠.

٣٩. ـــــــــــــ، (١٩٩٢)، **العجيــب والغريب في** الــتراث المعجمي، الدلالات والأبعاد، **حوليات الجامعة** التونسية. (ع٣٣). ص ص١٥٧-٢٠٦.

٤٠. زيدان، يوسف، (١٩٩٤). كرامات الصوفية، **نص أدبي** مضـــــاد للتصــــــوف، **فصـــــول**، م١٣، (ع ٣)، ص ص ٢٢٣-٢٣٣.

٤١. شــريجليه، جوتــس، (١٩٨٠). **شــجرة الدر، سلطانة** مصـــر. **تــاريخ العـــرب والعـــالم، بـــيروت**، (ع ١٩). ص ص٤١-٤٢.

٤٢. صروف، يعقوب. **المقتطف**، السنة **الثانيةعشرة**، ج١٠، أغسطس، ١٨٨٨.

٤٣. ضيف، أحمد، (١٣٥٣هـ/١٩٣٥). بحث تاريخي ونقدي في ألف ليلة وليلة. **المقتطف**، ج١، م٨٦، ص٢٦٥-٢٧٠.

٤٤. ________، (١٣٥٣هـ/١٩٣٥). القصص في الأدب العربي. **المقتطف**، ج١، م٨٦، ص١٤٥-١٤٨.

٤٥. طلب، حسن، (١٩٩٤). ولكم في القصص حياة، قراءة في تجليات المقدّس والجميل من خلال رمزية الحروف ورمزية السرد. **فصول**، م١٢، (ع٣)، ص ص٣٨-٥٥.

٤٦. عبده، محمد، (١٢٩٨هـ/١٨٨١م). مقال نُشِرَ بجريدة **الوقائع المصرية**، مطبعة الداخلية الجليلة، يوم الأربعاء، ١٣ جمادى الثانية ١٢٩٨هـ، الموافق ١١ مايو الإفرنكي ١٨٨٨، بشنس القبطي ١٥٩٧، [أُعيد نشره بمجلة **فصول**، المجلد العاشر، العدد الثاني، أغسطس ١٩٩١]، ص٢٠٧-٢٠٩.

٤٧. ________، (١٣٠٣هـ/١٨٨٦م). كتب المغازي وأحاديث القصاصين، **ثمرات الفنون**، بيروت، (ع ٥٨٧) [أُعيد نشره بمجلة **فصول**، المجلد العاشر، (ع٢)، أغسطس ١٩٩١]، ص٢١٠-٢١٢.

٤٨. عبدالواحد، شريفي، (١٩٩٢). ألف ليلة وليلة، الأصول والنسب والطبقات. **كتابات معاصرة**، بيروت، (ع ٤١)، ص ص ١١٠-١١٥.

٤٩. عبد الوهاب، سامي، (١٩٩٦). **تصوير الحكاية الشعبية للملــوك. أدب ونقــد.** القاهرة **(ع٢٩)، ص ص١٠٦-١٠٨.**

٥٠. أبــو العــدوس، يوســف، **(١٩٨٧). نموذج مبكر للنقد الأدبــي المقــارن في الثقافة العربية المعاصرة، قراءة** لكــتاب قســطاكي الحمصـــي **(مــنهل الورّاد في علم** الانتقاد)، **أبحاث اليرموك، (ع ٢)، ص٣٥-٩٦.**

٥١. عرســان، علــي عقلة، **(١٩٩٢). المسرح العربي بين** الأصالة والتأصيل، **الوحدة، (ع ٩٤). ص ص ١٨٨-** ٢٣٧.

٥٢. بــن عــرفة، عبد العزيز، **(١٩٨٧). مدخل إلى نظرية** الســرد عــند غــريماس، **المســار السردي والنموذج** الســردي. **الفكــر العربــي المعاصــر. (ع ٤٤-٤٥)،** ص٢٦-٣٨.

٥٣. عصــفور، جابــر، **(١٩٩٨). فجــر الرواية العربية،** ريــادات مهمشة. **فصول.** م١٦، ج٢، **(ع٤)، ص ص** ٩-٢٣.

٥٤. علوان، محمد باقر، **(١٩٧٤). كتب عجائب المخلوقات** في الأدب العربي. **المورد.** بغداد، **(ع٢). ج٣، ص ص** ٢٣٥-٢٤٢.

٥٥. عناني، محمد زكريا، **(١٩٩١). وثائق من النقد العربي** الحديث، حكايات الشيخ المهدي. **هل هي أول مجموعة** قصصــية فــي أدبنا الحديث؟. **فصول.** م١٠، **(ع١، ٢)** ص١٩٧-٢٠٦.

٥٦. **الغذّامـــي**، عــبدالله محمد، (١٩٩٤). القمر الأسود أو النص القاتل. **فصول**. م١٣، (ع٣). ص ٤٠-٥٨.

٥٧. **غـــزول**، فـــريال جبوري، (١٩٩٤). البنية والدلالة في ألف ليلة وليلة. **فصول**. م١٢، (ع٤)، ص٧٦-٩٧.

٥٨. ــــــــــــــــ، (١٩٩٤). قصـــص الحـــيوان في موروثـــنا الشـــعبي وتراثنا الفلسفي. **فصول**. (ع ١٣)، ص ص١٣٤-١٥١.

٥٩. **فهمـــي**، علـــي، (١٩٨٨). الســـيرة الشعبية في مصر، بعـــض الـــدلالات الاجتماعـــية والثقافـــية. **المأثورات الشعبية**، الدوحة (ع ١٠)، ص ص٢٠-٢٥.

٦٠. **قاســـم**، ســـيزا، (١٩٨٨). **توالـــد النصـــوص وإشباع الدلالـــة: تطبـــيقاً علـــى تفســـير التراث**، مجلة ألف (ع٨)، ص ٣٨.

٦١. كانوفـــا، جوفانـــي، (١٩٨٢). دراســـات حول الملحمة الشـــعبية العربـــية. تعريب عن الإيطالية يوسف حبي. **التراث الشعبي**، (ع١)، ص ص ١٤٣-١٥١.

٦٢. ــــــــــــــــ، (١٤١٠هـــ/١٩٩٠). الغجـــر وسيرة الزير سالم. **المأثورات الشعبية**، (ع ١٧)، السنة الخامسة، ص ص ١٣-٤٠.

٦٣. الكرملـــي، أنستاس، (١٩٠٠). المقامات النصرانية لابن مـــــاري. **المشـــــرق**، بـــــيروت، (ع ١٣)، ص ص٥٩١-٥٩٨.

٦٤. لوتمـــان، يوري، (١٩٨٦). **مشكلة المكان الفني، تقديم** وتـــرجمة ســـيزا قاسم دراز. **ألف. الجامعة الأمريكية،** القاهرة، ص ص٣٥-٤٠.

٦٥. لولـــيدي، يونس، (٢٠٠٠). **المقدّس والأنواع الحكائية.** فكـــــــر ونقـــــــد، الـــــــرباط، (ع ٢٦)، ص ص١٩-٢٨.

٦٦. مـــتحدة، روبـــي. ب، (١٩٩٨). **عجائب في ألف ليلة** وليلة. أبواب. بيروت (ع١٦)، ص ص١٢٣-١٣٧.

٦٧. المســـعودي، حمادي، (١٩٧١). **العجيب في النصوص** الدينـــية. **العـــرب والفكـــر العالمي، بيروت، (ع١٣).** ص ص٨٠-٩٠.

٦٨. المســـيري، عـــبد الوهاب، (١٩٨٢). **عرض دراسات** حديـــثة، تحلـــيل بنـــيوي، **ألف ليلة وليلة، فصول.** م٢، (ع٢)، ص٢٨٥-٢٩١.

٦٩. مفـــتاح، محمد، (١٩٩٨). **مسارات مشروعي المقترح.** الآداب. بيروت، (ع٣/٤). ص٨٠-٨٤.

٧٠. موســـى، محمـــد خـــير، (١٩٩٦). **معايير التمييز بين** الأنـــواع الأدبـــية فـــي النقد العربي. **حوليات الجامعة** التونسية. (ع ٤٠)، ص١٣٩-١٩٣.

٧١. مونـــرو، جـــيمس، (١٩٩٣). **فن بديع الزمان الهمذاني** وقصص البيكاريسك. **ترجمة أنيسة أبو النصر. فصول،** (ع ٤)، ص ص١٥١-١٩٢.

٧٢. النجّار، محمد رجب، (١٩٨٥). **سيرة فيروز شاه. عالم** الفكر. م١٦، (ع١)، ص١٥٣-٢٠٨.

٧٣. ــــــــــــــــ، (١٩٨٣). قــراءة في سيرة حمزة العــرب أو ملحمــة الصــراع بين العرب والفرس في التراث الشعبي. **التراث الشعبي**. (ع٥-٦)، ص١٤-٤٨.

٧٤. ــــــــــــــــ، (١٩٧٦). المــرأة فــي الملاحــم الشعبية العربية. **عالم الفكر**، م٧، (ع١)، ص ص٦٧-٩٤.

٧٥. الــنجم، وديعــة طــه، (١٣٨٩هـ/١٩٧٠م). مصادر القصص الإسلامية. **مجلة مجمع اللغة العربية**، دمشق. ج١، م٤٥، ص ص ٣٥٨-٣٧٠.

٧٦. اليازجــي، إبراهــيم، (١٨٩٩). الشعر. مجلة الضياء، القاهــرة، الســنة الثانية، الجزء الأول، ص٥-٧، ١٥ سبتمبر ١٨٩٩.

٧٧. يقطين، سعيد، (١٤٢٠هـ/٢٠٠٠م). كتابة تاريخ السرد العربــي، المفهــوم والصــيرورة. **علامــات في النقد**، الرياض. (ع٩). ص ٤٠-٥٨.

٧٨. الــيعلاوي، محمد، (١٩٨١). أدب أيام العرب، **حوليات الجامعــة التونســية**، تونــس، (ع ٢٠)، ص ص٢٥-٣٩.

٧٩. ــــــــــــــ، (١٩٨٥). القصص القرآني، **حوليات الجامعة التونسية**، تونس، (ع٤). ص٣٦-٣٩.

أحد عشر :الصحف:

١. جابر عصفور، **تحولات الليالي، الحياة، لندن، عدد** ١٢٤٥٧، ٧ نيسان، ١٩٩٧، ص١٣.

٢. صالح بشير، **جمال الدين بن شيخ يحاور المخيلة الشعبية: لماذا تظل أجزاء كبيرة من هذه المخيلة خارج الاهتمام الكلاسيكي؟**، اليوم السابع، السنة الخامسة، عدد ٢٥٢، الاثنين ١٦ آذار (مارس)، ١٩٨٩ م، ص٣٤-٣٦.

فهرس المحتويات



دراسات أدبية
STUDIES

السرد العربي القديم

الأنساق الثقافية وإشكاليات التأويل

ربّما كان من مزايا المؤلّفة وضوح الرؤية عندها في قضايا النقد الحديث ومصطلحاته، وهي قضايا مصطلحات يكثر فيها اختلاف النقاد والكتّاب والقرّاء وفهمهم، ويشتدّ فيها عناء القرّاء لغموضها، ما يعرف ذلك بعض الأساتذة المتخصّصين، بسبب اختلاف المترجمين من اللغات الأوربيّة وخاصّة الإنجليزيّة والفرنسيّة لنظريّات النقد الحديث، وبسبب تعدّد المناهج والمدارس وتلاحقها السريع عند سحاب تلك النظريّات النقديّة، فاستطاعت المؤلّفة بحذقها أن تخلّص كتابتها من ذلك الغموض وأن رض علينا آراءها بأسلوب واضح قرّبت به إلينا كثيراً ممّا كنّا نشكو من بعده عن فهمنا.

وهذا الوضوح للأفكار والمعاني عند المؤلّفة استدعى وضوح التعبير، فجاء أسلوبها سلساً مبيناً، جاءت لغتها صافيةً تشفّ عن مقصد الكاتبة دون تكلّف منها ولا عناء من قارئها.

ولقد كنت سعيداً مستمتعاً بالرسالة في مراحل إعدادها، وأنا الآن أكثر سعادةً واستمتاعاً حين أراها مطبوعةً بين أيدي القرّاء، ذلك أنّ خطوط قلم الدكتورة ضياء الكعبي و « ضرباته » هي خطوط « ضربات » لباحثة جامعيّة تنبئ بمستقبل زاهر في البحث العلميّ بتوفيق الله ومشيئته.

ناصر الدين الأسد

ISBN 9953-36-784-1

